

# غالب

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شوغیتا اور شعریات



گوپی چند نارنگ

# غالب

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شوینیتا اور شعریات

چہ دانہ فہم کو نہ ہال جولاں گاہ شوقم را  
کہ او راہ دیگر رفت است و من جائے دیگر دارم

— نظیری

# غالب

---

معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شوخیتا اور شعریات

گوپی چند نارنگ

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور



(GHALIB: MEANING, MIND,  
DIALECTICAL THOUGHT AND POETICS)

801.954 Narang, Gopi, Chand  
Ghalib : Ma'na-Afrin, Jadhiyat  
Waza', Shuyata Aur Sherryant/ Gopi  
Chand Narang.- Lahore : Sang-e-Meel  
Publications, 2013.  
678pp.  
1. Urdu Literature - Ghalib -  
Criticism. I. Title.

اس کتاب کا کوئی بھی حصہ سنگ میل پبلی کیشنز / مصنف سے ہر قاعدہ  
قرری اور ذمہ کے بغیر نہیں بھی شائع نہیں کیا جاسکتا۔ اگر اس قسم کی  
کوئی بھی صورت حال ظہور پذیر ہوتی ہے تو قانونی کارروائی کا حق محفوظ ہے۔

2013ء

نیاز احمد نے  
سنگ میل پبلی کیشنز لاہور  
سے شائع کی۔

ISBN-10: 969-33-2642-2

ISBN-13: 978-969-33-2642-4

**Sang-e-Meel Publications**

(P) Sang-e-Meel Publications (Lahore MP) - Lahore-54000 PAKISTAN  
Phone: 02-423-722-8180 / 02-423-722-8143 Fax: 02-423-724-5191  
http://www.sang-e-meel.com e-mail: smep@sang-e-meel.com

سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

کلام غالب کی اب تک کتنی تعبیریں ہو چکی ہیں۔ مگر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب پر غور و فکر کرتے کرتے ایسی راہ کی طرف نکل گئے ہیں جس کی طرف شاید ہی کسی ماہر ناہیات کا دھیان گیا ہو، اور دھیان کیا بھی تو اس رنگ میں جیسے خلیفہ عبدالکلیم کا دھیان کیا کہ انہوں نے غالب کا یہ شعر۔

ہستی کے مست قریب میں آجائو اسد

عالم تمام صفا دام خیال ہے

نقل کرتے ہوئے کہا کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ انھیں یہ خیال نہیں آیا کہ ممکن ہے غالب کے اس رنگ کے اشعار اس کی ویدانتی فہمی کا کرشمہ ہوں۔ اصل میں غالب نے اپنی فارسیت پر اتنا زور دیا تھا اور اتنا فکر کہ یہ خیال کسی کو مشکل ہی سے آسکتا تھا کہ اس شاعر نے کسی اور تہذیب سے بھی خوش چینی کی ہوگی۔ نارنگ صاحب کو تو یہ خیال آتا ہی تھا کہ اب ان کا اصرار اس پر ہے کہ اردو کی کلاسیکی شاعری حسن و عشق کے جس تصور کی امین ہے اس کا سرچشمہ قدیم ہند کے افکار و تصورات میں ہے۔ سو شاید انہوں نے غالب سے بھی کچھ ایسے اشارے لئے اور قدیم ہند کے افکار و تصورات میں ایسی غوطہ زنی کر ڈالی۔ وہاں انھیں غالب کی فکر کے دوسرے نظرات آئے۔ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر۔ نارنگ صاحب کے تجربے میں سطریت کی ایک پرانی کتاب ”جوگ شست“ کا حوالہ بار بار آیا ہے۔ یہ کتاب تو میری فکر سے بھی گزری ہے۔ وہاں کائنات کے عدم وجود کے بارے میں رام چندرتی کا ایک لمبا بیان ہے۔ اس کا خلاصہ یہی نکلا ہے جس کا حوالہ خلیفہ عبدالکلیم نے بھی دیا ہے۔

عالم تمام صفا دام خیال ہے

ہاں کما نیو مست قریب ہستی

ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

اور ہاں نارنگ صاحب کو اس پر بھی اصرار ہے کہ غالب نے اگر واقعی کسی فارسی شاعر سے گہرا اثر قبول کیا ہے تو وہ سبک ہندی کا شاعر بیدل ہے۔ مگر بیدل اور غالب دونوں اگر کسی سے قریب ہیں تو ان کی دانست میں وہ کوئی فارسی شاعر نہیں بلکہ بودھی فکر کا ترجمان منظر نگار جن ہے۔ مگر ادھر انھیں ویدانتی فکر کے ڈانڈے بھی ناگارجن کی فکر سے ملتے نظر آتے ہیں۔

سو نارنگ صاحب نے شعر غالب کی تعبیر کچھ اس طرح کی ہے کہ ایک طرف اس کا رشتہ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر سے نظر آ رہا ہے اور دوسری طرف اس کے ڈانڈے آجکل کی راجدھانی فکر سے ملتے دکھائی دے رہے ہیں۔

یعنی اب ہم نارنگ صاحب کے واسطے سے غالب کی ایک نئی تعبیر کے دربارہ میں سوا ہیں۔

صلائے عام ہے یادانی نکلتے دامن کے لئے

انتظار حسین

”دوہیں ہاتھ و دوہاں چہ ڈہاے معنی، ہڈے سن کشادہ اندہ، و کرسی  
 اندرہ، مرا در فراز کجا آگئی بکدام پایہ لہادہ اندہ۔ حیف! کہ اعلیٰ  
 روزگار حسن گفتار مرا تھنا تھندہ۔ مرا خود دل برآتاں ی سوزد کہ کامیاب  
 شہسازے قرۃ العین دی کشیدہ و ازیں نمائش ہاے نظر فرد کہ دہ ظلم و عتر بکار  
 بردہ ام، سرگراں گزشتہ۔ کوئی نظیری ہمدرد من و مطلق آن مینو آراستہ گاہ  
 نو اے ساز و دم سر دمن است،

ٹو نظیری ز ملک آمدہ بودی چہ سنج  
 ہاڑیں رفتی و کس قدر ٹو تھنا تھندہ، درخا“

— ویش کاویلی

”مولانا فضل حق کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی  
 کے کئی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی  
 بیان کیے۔ اس نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا ”آپ مرزا صاحب کی  
 سخن بنی اور سخن چھی کی اس قدر تعریف کیا کرتے ہیں! آج انھوں نے  
 ایک شعر کے معنی بالکل غلط بیان کیے! اور پھر وہ شعر پڑھا، اور جو کچھ مرزا  
 نے اُس کے معنی کیے تھے، بیان کیے۔ مولانا نے فرمایا پھر ان معنوں میں  
 کیا تبدیلی ہے؟ اُس نے کہا تبدیلی تو کچھ ہو جائے مگر ناصر علی کا یہ مقصود  
 نہیں ہے۔ مولانا نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی مراد نہیں لیے جو مرزا نے  
 کچھ ہیں تو اُس نے سخت غلطی کی۔“

— یادگار غالب

## انتساب

ہلال امتیاز

جمیل الدین عالی

غزلیں روئے گیت کے شاعر بے بدل

خاندان لوہارو کے عالی و مارغ روشن خیال چشم و چراغ

اور غالب کی ادبی و تہذیبی وراثہ

کے شاکستہ ترین و نفیس امانت دار

کسے نام

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تمنا کہیں ہے

ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں ہے

لا الهی شؤ و در باب فراخی نظام  
چند در عقلی مشرب که مرادانی نیست

— نظیری

## فہرست

	لایہا چہ
13	علق کو سونا ز ہیں تیرے لب انگاز پر
	باب اول
29	حالی، یادگار غالب اور ہم
	باب دوم
59	بجنوری، دیوانہ غالب اور دید مقدس
	باب سوم
73	دانش ہند اور جدلیات نفی
	باب چہارم
87	بودھی فکر اور شونیتا
88	بودھی فکر برہمن دار کے خلاف
90	ناکارہن اور شونیتا
95	ویدانت اور شونیتا کا فرق
98	شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں
100	شونیتا اور نراہیت
101	شونیتا بطور آزادی و آگہی
104	شونیتا اور دریدہ
105	شونیتا طود کو گہی کا اہم کردہتی ہے
106	شونیتا، خاموشی اور زبان
110	زمین اور خاموشی کی زبان
111	کبیر اور خاموشی کی زبان

باب پنجم

121 سبک بندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں

باب ششم

173 پیدل، غالب، عرفان اور دانش بند

179 سلوک و تصوف

190 پیدل و غالب

220 عرفان اور دانش بند

238 پیدل، سخن اور شعر

باب ہفتم

255 اوراقِ پرمردہ، واردات اور دل گداخت

255 اوراقِ پرمردہ، کلام منسوخ کے بارے میں غلط فہمیاں

277 وارداتِ قلبی اور عشقِ ارضی

288 دل گداخت اور جدلیاتی نشان

باب ہشتم

299 رولتہ اول عظیم غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

(مکتوبہ 1816)

باب نہم

351 رولتہ دوم مشمولہ سید حمید، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

(مکتوبہ 1821)

377 ایچ ساری: شارح کل جملاتی حق میں خلق

باب دہم

391 متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

## باب یازدہم

- 449 جدلیاتی وضع، شوخی اور شعریات
- 450 جدلیاتی وضع غالب کی خاص پہلی وضع
- 456 خاموشی بطور زبان اور شعریات
- 474 جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات
- 477 دریائی فریس اور غالب شعریات
- 479 شوخی، شعریات اور جدلیاتی وضع
- 491 (الف) روایتِ ازل
- 501 (ب) روایتِ دوم
- 519 (ج) متداول روایان
- 526 (د) فقط مصرعے
- 534 جدلیاتی وضع، آزادی و کشادگی، وسعت، بھلائی ہے ہندو جیس
- 563 اکیسویں صدی کا منظر نامہ اور غالب شعریات

## باب دوازدہم

- 569 شخصیت، شوخی و طراوت، آزاد خیالی اور جدلیاتی اقتاد و مزاج
- 571 آگرہ، گلاب خانہ اور نر نرود
- 577 روشن خیالی اور وسیع البصری
- 591 نکلوت، باوجود مخالف اور آزادی رائے
- 597 مثنوی اقتدارِ نظیر خاتم المصلین
- 602 بہادر شاہ ظفر اور ملک الشعرانی
- 609 کالج کی مدد، ساختہ اسیری اور مثنوی ابو شمر ہار
- 619 تقریباً آئین اکبری اور مرید احمد خاں
- 622 مثنوی چراغِ دیر، عبادتِ خاتہ نقویاں اور کعبہ ہندوستان



626 شوخی و بذلہ سنجی و آفرانگی

634 انتخاب 1857 اور قلمزم خوں

640 خستہ و نژاد، رنجور و درومند: جدلیاتی نظریات

646 معرض مثال میں دست بردار اور آج

663 کتابیات

## دیباچہ

### نطق کو سونا زہیں تیرے لبِ اعجاز پر

عالم کا کلام جامِ جہاں نما ہے۔ عالم کے اشعار میں نہایت دقیق، دور رس اور بچہ در بچہ معانی کی ایک حیرت نزا اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔ عالم کے بارے میں سب سے بڑا سوال جس کا کوئی آسان جواب نہیں یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو کونہ کی طرح لپکتی ہے اور شہستانِ معنی کو روشن کرتی چلی جاتی ہے، اس طور کہ پڑھنے والا دم بخود رہ جاتا ہے۔ قاری تحلیل کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ایک جمالیاتی واردات سے بھی گزرتا ہے جس کا بیان آسان نہیں۔ اس کی حسن کاری میں وہ کیا خاص کشش ہے کہ کوئی کی نہیں آتی۔ اس میں وہ کون سی صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سر بلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتبار بڑھا دیتی ہے، دکھوں اور شداہد سے خبردار بنا ہونے کا حوصلہ دیتی ہے اور زندگی کے حسن و نشاط اور کیف و سرور کے لطف و اثر کو بڑھا دیتی ہے، نیز اس کے نیرنگِ نظر اور فکری طلسمات کے بارے میں جتنا سوچے اتنے نئے در واد ہو جاتے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر عقیدے، ہر مسلک، ہر مزاج، ہر وضع کے شخص کے لیے اس کی پسند کا کچھ نہ کچھ مال یہاں ضرور مل جاتا ہے۔ اس میں کچھ مقتضی طبعیت ایسی ہے کہ ہر کرشمہ دامن دل کو کھینچتا ہے کہ جا بجا است، لیکن :

ایک دو ہوں تو سحر چشم کہوں

کارخانہ ہے واں تو جادو کا

عالم تنقید نے اس جادو کے کارخانے یا سحر چشم یا کرشمہ و ناز و غرام کی ایک ایک ادا کو گمن ڈالا ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بسیار شیوہ ہاست بجاں را کہ نام نیست۔ دیکھا

جائے تو یہ احساس اگرچہ عام نہیں لیکن سچائی یہی ہے کہ غالب تنقید نامعلوم کا سفر ہے۔ غالب نے جو بات کسی رجزن حکیمین و ہوش کے لیے کہی تھی وہ خود ان پر صادق آتی ہے:

بلایے جاں ہے غالب اُس کی ہر بات

عبارت کیا اشارت کیا ادا کیا

عبارت کو اگر متن قرار دیا جائے تو اشارت معنی گمبھری ہے اور ادا بندی وہی نامعلوم کا سفر ہے یعنی 'آپ چشمِ میواں درون تاریکیست'۔ غالب نے چودھری عبدالغفور کے نام ایک خط میں اپنی طرز کا دفاع کرتے ہوئے چٹے کی بات کہی ہے:

اگرچہ شاعرانِ نفز گفتار / ذیک جام اندور بزمِ خن مست

ولے با بادۂ لعلے حرفاں / عمار چشمِ ساقی نیز بیست

مشو منکر کہ در اشعارِ امی قوم / درایے شاعری چیزے دگر بست

یعنی شاعروں کی تو کمی نہیں لیکن شاعروں شاعروں میں فرق ہے، کچھ نفز گو تو ایسے ہیں کہ ایک ہی طرح کے جام سے مست ہیں، لیکن کچھ ایسے بھی ہیں کہ عمار چشمِ ساقی کو بھی ملا دیتے ہیں۔ زیادہ بڑی بات تیسرے شعر میں کہی گئی ہے کہ ایسے شاعروں کا منکر نہیں ہونا چاہیے جن کی شاعری میں کچھ نہ کچھ 'درایے شاعری' بھی ہوتا ہے۔ یہ 'درایے شاعری' کیا ہے۔ غالب تنقید میں سارا مسئلہ اسی 'چیزے دگر' کا ہے جسے اوپر ہم نے 'نامعلوم کا سفر' کہا ہے۔

ایک پرانی لوک کہانی ہے کہ ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا اماں کیا ڈھونڈ رہی ہو۔ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھو گئی ہیں ان کو ڈھونڈ رہی ہوں۔ اس نے کہا، چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں لیکن وہاں اندھیرا ہے کچھ نہجائی نہیں دیتا، یہاں روشنی میں ڈھونڈ رہی ہوں۔ غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم غالب کو ہم وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں ہوا ایسا نہیں ہے۔

غالب کی راہ میں حالی سے معتبر رجحان دوسرا نہیں۔ حالانکہ وہ معذرت کرتے ہیں کہ 'یادگار'

ان کاموں سے نہیں جسے عقل کی صوابدید سے سرانجام دیا جائے۔ اسے وہ اپنے ’معتقدانہ جوش مصیبت‘ کا نتیجہ قرار دیتے ہیں جو انسان کو اندھا اور بہرا کر دیتا ہے (ص 375) انہیں اس بات کا رنج ہے کہ مرزا اپنی شاعری کا سکہ لوگوں کے دلوں پر ہمیشہ چاہے تھا نہیں بٹھا پائے (ص 378)۔ زمانے کا مذاق بدل گیا ہے اور یہ کتاب ان تصانیف میں شمار نہیں ہو سکتی جن کی ملک میں ضرورت ہے (ص 375)۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ غالب تنقید ہر چند کہ بہت آگے نکل گئی ہے آج بھی غالب پر سب سے اچھی کتاب یادگار غالب ہی ہے اور غالب تنقید کی اکثر راہیں اسی کتاب سے نکلتی ہیں۔

یادگار میں غالب پر تنقید قائم کرتے ہوئے حالی نے بجا طور پر سب سے زیادہ ’زور طرقلی خیالات‘ اور ’حدت و عمدت مضامین‘ پر دیا ہے جسے ایک زمانے نے تسلیم کیا ہے اور جسے بعد کی غالب تنقید برابر دہراتی آتی ہے۔ حالی نے مرزا کے اشعار سے بحث کرتے ہوئے کہیں مضمون آفرینی کی داد دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تمثیل نگاری کی، کہیں نواسہ خیالی و طرقلی بیان کی، کہیں استعارہ سازی و تشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ رسی، تیز نگاہی، بذلہ نچی و شوخی و ظرافت کی، تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی۔ بیشک یہ سب شعری لوازم، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی و حسن کاری کی شعری گرامر کے ارکان اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ یہ سب بہت خوب ہے۔ مگر اس پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی و جستجو اس سے ذرا ہٹ کر ہے اور ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ ان رسمیات شعری کے پاس پشت کیا کوئی اضطرابی و لاشعوری حرکی عقلی عنصر یا اقدام ذہنی ایسی بھی ہے، یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدھی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرقلی خیال کی تخلیقیت میں نہ نشیں طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ حالی یہ تو کہتے ہیں کہ خیال نیا اور اچھوتا ہے، لیکن یہ نہیں فہم کرتے کہ غالب کے یہاں خیال نیا اور اچھوتا کیسے بنتا ہے، یا غالب کے یہاں پہلے سے چلے آ رہے مضمون سے نیا اور اچھوتا مضمون (مضمون آفرینی) یا معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال بندی) یا اس کا

کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انکھا، نرالا، طلسماتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کے عرصہ کو برقی دیتا ہے یا نئے معنی کی وہ چمکا چومر پیدا کرتا ہے جسے عرف عام میں سابقہ تنقید 'طرنگی خیال' یا 'ندرت و جدت مضامین' سے منسوب کرتی آئی ہے۔

غالب کی غیر معمولی تخلیقی اوج کی داد دیتے ہوئے حالی اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف اشارہ تو کرتے ہیں، لیکن وہ اس بھید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے کہ غالب کا ذہن اس طور پر ہی کارگر کیوں ہوتا ہے، یعنی وہ کیا اضطراری کیفیت یا لاشعوری افتاد واپنی ہے جو شاعر کے ارادے اور اختیار سے ورا ہے۔

تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا بست ہے۔ تنقید اس کی تہاہ لانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی، فقط قرأت کی بنا پر رائے قائم کر سکتی ہے۔ یعنی غالب کے یہاں کچھ نہ کچھ افتاد واپنی یا فکری نہاد ایسی ہے جو غالب کے تخلیقی عمل کی خلقی خصوصیت کا لازمہ ہے جس کو غالب اکثر و پیشتر اضطراری یا اختیاری طور پر کام میں لاتے ہیں اور جس کا گہرا تعلق اس جدلیاتی وضع یا حرکیات لٹی سے ہے جس کے سوتے ان کے ذہن کی لاشعوری گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ طرنگی خیال اور جدت و ندرت مضامین عمومی اصطلاحات ہیں جن کا اطلاق سبک ہندی کے دوسرے اساتذہ پر بھی اسی طرح کیا جاسکتا ہے جس طرح غالب پر تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں۔ حالی اور قسیمین حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرنگی خیال اور ندرت و جدت مضامین جس پر سب سر دھنتے ہیں، وہ غالب کی تفخیلی شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ ترکیب و تخیل، استعارہ و کنایہ و تمثیل و شوخی و غرافت و غیرہ سامنے کے پہلی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی و حسن کاری ہر اعتبار سے برحق، لیکن اس سب کے پس پشت کیا کوئی اور نظام یا حرکیات بھی ہے، یا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساعت میں کوئی نہ نہیں ہم رنگی یا قدر مشترک بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی یا شعوری و لاشعوری نہاد پر ولایت کرتی ہو، یا غالب کی افتاد واپنی کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ یعنی اگر حرکیات یا جدلیات لٹی کا تفاعل غالب

کے تخلیقی عمل میں ہماری وساری ہے اور غالب کی سرشت و نہاد کا حصہ ہے، تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیر زمین جڑیں کہاں ہو سکتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکر حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو بہ پہلو غالب کی تفکلی شعرا اور معنی آفرینی کے تخلیقی بھیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی سعی و جستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشت ہاتھ آجائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

حالی جس شعر یاتی انقلاب کا ذکر کرتے ہیں جو فارسی غزل میں ہندوستان میں ظہور پزیر ہوا، وہاں حالی بیدل کا نام نہیں لیتے، کیونکہ بیدل اس وقت تک وجود نہ صرف پیش منظر میں نہیں تھے بلکہ ملعون تھے۔ شبلی نے بھی شعر العجم سے بیدل کو باہر رکھا تھا۔ حالی ہوں، شبلی یا آزاد جہاں جہاں انھوں نے بیدل کا ذکر کیا ہے، بطور تحسین نہیں ہے، ہر چند کہ یہ تینوں تاریخ نویسی اور تحسین کاری میں اپنے طور پر سبک بندی کے شعر یاتی ارتقا اور بلوغ کا دفاع کر رہے تھے۔ خود غالب کا بہار ایہادی بیدل پر جان چھڑکنا اور پھر بیدل سے اپنی برأت کا اعلان کرنا، اور اس سب کے باوجود بیدل کی تجریدیت اور پیچیدہ خیالی سے زندگی بھر چچا نہ چھڑا سکتا کہ وہ ان کے لاشعوری imprint کا حصہ تھی، یہ سب اچھا خاصا تناقضات ہے۔ شعوری و لاشعوری اثرات کا یہ اسرار کھیل کیا کیا نفسیاتی گہریں اور چھیدے گہیاں پیدا کرتا اور نیرنگ نظر دکھاتا ہے، غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے رحم عناصر متقابلانہ طور پر crisscross کرتے ہیں جن شخصوں کو ہنوز پوری طرح نہیں سمجھا گیا۔ اس ضمن میں بہت سے عناصر الظاہر معنائی معلوم ہوتے ہیں لیکن غالب کی جدلیاتی ذہنی ساخت، القاد و نہاد، اور بیدل و سبک بندی کی لاشعوری جڑوں پر نظر رکھی جائے تو کچھ سوال اسنے لائیکل نہیں رہتے اور کچھ گہریں غور و تامل سے دیر سویر کھلنے لگتی ہیں۔

غالب کی تفکلی شعرا اور معنی آفرینی کے دو درجہ جدلیاتی رشتوں کے پیش نظر بیدل شناسی اور سبک بندی کی شعر یاتی جہات پر جہاں تک ممکن تھا نظر ڈالنے کی سعی کی گئی ہے، نیز ان سوالوں پر بھی غور کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہندوستانی تہذیبی وجدان اور

فکر و فلسفہ سے ان کا جو تعلق ہے اس کی جڑیں کہاں کہاں بچست ہو سکتی ہیں۔ غالب کی اپنی ساخت میں آخر ایسا کیا ہے کہ اگر اس میں سیدھی بات بھی داخل ہوتی ہے تو طبل کمانی ہوئی نکلتی ہے۔ اتنی بات تو عالی کی تفہیم و تحسین اور ان کی دی ہوئی مثالوں کی رو تکمیل اور باز تنقید (باب اول) ہی سے سامنے آجاتی ہے کہ جدلیاتی حرکیات غالب کی فکر و تخلیقیت کا جو ہر خاص ہے۔ ان کی دقیقہ نگر، طرنگی خیال اور جدت و ندرت جس پر تنقید زور دینی آئی ہے، اس میں جہاں دوسرے لوازم و وسائل بجا طور پر بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور غالب دستور خاص ہے جو ان کی پوری شاعری کی تخلیقیت میں جاری و ساری اور بدقتیں ہے۔ اس کو امکانی حد تک متن کی روشنی میں بار بار پرکھنے اور قرأت و تجزیہ کی کسوٹی پر کسنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس سے صرف نظر کر کے غالب کے چراغاب معنی اور طرنگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہ ممکن ہی نہیں۔

غالب کئی بار اس مقام پر ملتے ہیں جہاں عام زبان میں منگٹگو کرنا محال ہے، یا جہاں آئینہ صمدی صہبا سے کھیلنے لگتا ہے۔ عام زبان تعینات و صومیت کی شکار ہے۔ غالب اپنے ارضی احساسات و کیفیات کی واردات میں اس سے ماورا ہونا چاہتے ہیں، یعنی state of no mind بالخصوص نیز حیدر یہ میں بہت سا کلام ایسا ہے اور بعد میں بھی جو کسی ایسے تجربہ کی بدلیتا ہے جو ذہن و شعور سے آگے کی بات ہے۔ عام زبان روزمرہ تجربے کی ترسیل پر بھی پوری طرح قادر نہیں ہو سکتی تو ذہن و شعور سے آگے کی بات کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ غراہیت یا (عرف عام میں) بے معنویت یا بے صدا خاموشی کی زبان ہے۔ غالب اکثر و بیشتر تخلیقی تجربہ کے استغراق کی اس وادی میں ملتے ہیں جہاں آسمان پر ابر کا ایک ٹکڑا بھی دکھائی نہیں دیتا اور پورا آکاش ہاتن کی جھیل میں جمنا کھینے لگتا ہے۔ جہاں سے فہم عائد کا قلم قریب قریب ناممکن ہو جاتا ہے، یا جہاں عام زبان کے پر چلنے لگتے ہیں۔ سوچنے کا مقام ہے کہ کیا غالب کی شاعری بے صدا خاموشی کی بے لوث زبان کی بحالی کی شاعری نہیں؟ کیا آج کا انسان فاضل تعینات کے تھکسانہ قلب یا صافیت یا اتحاد پرستی کی یلغار میں خاموشی کی زبان کو بھول نہیں گیا ہے۔ انسانیت کی ادنیٰ مصومیت اور بے لوثی

کی زبان گویا کہیں کھو گئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرف انسانی یا مصمصیت کی ادنیٰ زبان کی بھائی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔

جدلیاتی گردش جو بطور جوہر غالب کی تخلیقیت میں جاگزیں ہے، اس کا سراغ سبک ہندی میں ملتا ہے اور ہیدل کی سرسنت میں بھی اس کی پرجائیاں دکھائی جاسکتی ہیں، لیکن اس کا بیج کہاں سے آیا ہے اور اس کے لاشعوری سوتے کہاں ہیں۔ سبک ہندی اور ہیدل پر دو باب اسی جتو کے لیے مختص کیے گئے ہیں۔ یوں تو جدلیات نفی کے فکر و فلسفہ کا قدیم ترین سراپنشدوں تک پہنچتا ہے لیکن یہ ماورائی فکر ہے جو بعد کے وجودی اور منصوفانہ حیرانوں میں بھی روپ بدل بدل کر منتقل ہوتی رہی ہے۔ اس کی یکسر بے لوث، منزہ، غیر ماورائی اور غیر وجودی شکل فقط بودھی فکر و فلسفہ میں ملتی ہے جس کے اثرات یعنی جاپانی روایت تک پہنچے گئے ہیں۔ ان کا سب سے بڑا سرچشمہ فیضان بودھی فکر (= فلوئیہ) ہے جو جنسہ نہ تو مذہبی ہے نہ ماورائی ہے نہ یہ کوئی گمان و حیان یا مسلک یا عقیدہ ہے۔ یہ فقط فکر کا ایک حیرانہ یا سوچنے کا طور ہے، ہر موقف، ہر منظر، ہر عقیدہ، ہر تصور کو دور دور کرنے کا، یا اس کو پلٹ کر اس کے عقب میں دیکھنے کا۔ چونکہ دکھائی دینے والی حقیقت فقط اتنی یا وہی نہیں ہے جو وہ نظر آتی ہے۔ کائنات ایک خناتقہ ہے جس میں ہر ہر شے اپنے طیر سے قائم ہو رہی ہے، اور ہر شے چونکہ قائم بالطیر ہے، اس لیے اصلیت سے غاری یعنی شونیہ ہے۔ گویا (فلوئیہ) شونیتا بطور فکری طریق کا سب سے بڑا کام تعینات یا تصورات کی کثافت کو کاٹنا اور آلودگی کے رنگ کو دور کرنا ہے تاکہ تحدید کی دھند چھٹ جائے، طریقیں کھل جائیں اور آزادی و آگہی کا احساس گہرا ہو جو زندگی اور انسانیت کا سب سے بڑا شرف ہے۔ گویا بطور فکری طریق کار یہ مصطلق آئینہ کے لگ بھگ مترادف ہے جو عبارت ہے کہ آئینہ پر بار بار کھیر لگانے سے کہ رنگ یا کثافت کٹ جائے اور آئینہ قلب چمکنے لگے تاکہ حقیقت کی جلوہ نمائی ہو۔ مگر روایت یہ طور ماورائی ہے جبکہ غالب کی فکر غیر ماورائی اور ارضیت اساس ہے۔ غالب کا متعین عرفان نہیں انسان ہے۔ شونیتا طیر ماورائی اور اس حد تک بے لوث، منزہ اور علمباتی ہے کہ یہ بطور سان کے ہے، سان کا کام و حمار



لگانا ہے کاٹنا نہیں۔ شہنشاہیتوں کے رد و ردو یا یہ دکھانے کے بعد کہ ہر شے متناقضات ہے، خود بھی کا عدم ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا غالب کے سروکار ماورائی نہیں ارضی و شہنشاہی ہیں، غالب کا مقصود انسان، انہیں کی آرزوئیں اور تمناؤں، زندگی کے متناقضات اور معنیات کا خیرنگ نظر ہے۔ چنانچہ غالب کی شعریات تک آتے آتے اس غیر ماورائی حرکیات نفی کی خاصی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور یہ گونا گوں شہنشاہی اطوار اور معنیاتی پیرایوں میں ڈھل جاتی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ہم نے اسے شہنشاہی شعریات نہیں کہا ہے، فقط شہنشاہی غیر ماورائی جدلیاتی حرکیات سے ملتی جلتی شعریات کہا ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کے گونا گوں طور طریقوں اور مختلف النوع پیرایوں کا اگر کوئی غیر ماورائی ارضیت اساس سرچشمہ ہو سکتا ہے تو وہ شہنشاہی مماثل حرکیات ہی ہے۔ یہ طریق محض یا طور محض ہے معمول و موصولہ کے رنگ کو کاٹنے اور آزادی و آگہی کے احساس کی راہ کھولنے کا۔ غالب کی فکری افتاد و نہاد میں جدلیات نفی اس حد تک جا گزریں ہے کہ یہ نہ صرف ہر نوع کی پابستگی رسم و روٹ اور پاداش عمل کی طمع خام کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی ہے، یا بیش پا افتادہ اور عامیانی کی آلودگی کو کاٹتی ہے، بلکہ ہر معمول و موصولہ کو پلٹ کر طرفوں کو کچھ اس طرح کھول دیتی ہے کہ نادرہ کاری و حسن کاری کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور معنیاتی عرصہ بھی برقیما جاتا ہے۔ یہ ایک کرشماتی عمل ہے جس کی کوئی دوسری نظیر صدیوں کی شاعری میں نہیں ملتی۔ غالب کا ذہنی تخلیقی عمل ہی کچھ اس نوع کا ہے کہ جس معمولی یا سادہ لفظ کو بھی وہ چھو دیتے ہیں وہ گنجینہ معنی کا عظیم بن جاتا ہے۔ یہ شعریات اتنی بولچلوں، در در و اور رنگارنگ ہے کہ اس کی تمام سطحوں، نہات اور پہلوؤں کا احاطہ کرنا آسان نہیں۔ تاہم ممکنہ حد تک اس کی تجزیاتی اور اشاریاتی کوشش کی گئی ہے۔ یہ متناقضات اور جدلیاتی حرکیات کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے کہ معنی لائق طرح گردش میں آ جاتا ہے یا لائنیں رہتا ہے اور اس کی کوئی تحلیل و تعبیر مکمل تعبیر نہیں ہو سکتی یا ہر تعبیر محض تکمیل رہتی ہے۔ یوں یہ شعریات، شعریات محض نہیں رہتی، زندگی کے متناقضات ہمید بھرے عکسیت کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادی بھی و کشادگی کی نوید دیتی ہے۔

مماثلت کی ایک بڑی وجہ آراوگی و آہنگی کا یہ اتھاہ احساس بھی ہے جو اسی جدلیاتی پہلی عمل سے جڑا ہوا ہے۔ غالب کی زندگی اور شاعری انسانی آراوگی اور شرف کی سب سے بڑی نقیب اور امانت دار ہے۔ اس کے لیے غالب بڑی سے بڑی قیمت ادا کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ عامیات، اعتقادات و رسومیات، نظریے، مسالک، معمول، تصورات سب پاؤں کی چیزیاں ہیں۔ معمول کے جبر سے اوپر اٹھ جانے اور طرفوں کے کھل جانے کا احساس آراوگی بھی کا احساس ہے کہ نشاط و غم، دکھ سکھ، سرد و گرم زبان، عذاب و ثواب، ذلت و رسوائی سب ہموار ہو جائیں۔ جدلیاتی گردش اور تحدید و تعینات سے بے تعلقی و بے لوثی اس حد تک غالب کے مزاج و نہاد کا حصہ ہے کہ ان کی پوری زندگی اور شخصیت آراوگی اور دارنگی کے ان گنت رنگوں میں رنگی ہوئی ہے۔ یہی حرکیات ان کی بے لوث بذلہ سخی و خوشی و عطرانیت کو بھی ممیز کرتی ہے اور اسی کے نقوش جگہ جگہ ان کے مکاتیب کی گفتگو و نادرہ کاری میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔

کتاب کے قلب میں غالب کا اردو متن ہے۔ ہر چند کہ جہاں جہاں ضروری تھا فارسی سے استعصاب کیا گیا ہے لیکن ہمارا سروکار اردو متن سے ہے۔ واضح رہے کہ زیر نظر مطالعے میں زیادہ توجہ اردو متن شاعری قرأت اور معنیاتی تجزیہ کو دی گئی ہے، اس کے لیے چار باب وقف کیے گئے ہیں۔ رولیت اول یعنی نسخہ بھوپال محفل غالب جو 1816 کا مکتوب ہے، اور جس میں انھیں برس تک کا کلام ہے سب سے پہلے اس سے بحث کی گئی ہے۔ یہی زمانہ چونکہ کسی زہرہ دل ستم پیشہ سے چوٹ کھانے کا ہے جس کی نوائے دلخراش بعد میں بھی سنائی دیتی ہے اور جس کا گھاؤ زندگی بھر رستا رہا، اور یہی زمانہ نام نہاد کجروی اور گمراہی کا بھی ہے اس دور پر خاص توجہ کی گئی ہے، اور یہ دیکھنے کی سعی کی گئی ہے کہ کیا ذمہ داری کے اضطراری و بے اختیارانہ کلام کی غیر واقعاتی ایمائیت میں بھی جدلیاتی حرکیات کے سر سنائی دیتے ہیں یا اس نوع کے نشانات footprints ملتے ہیں جو بعد کے اُس کلام میں ملتے ہیں جو دقیقہ سنجی، نکتہ رسی اور خیال بندی کے لیے بے مثال سمجھا جاتا ہے۔ متن کے قرأت و تجزیہ کی روشنی میں یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے اور شواہد کی مدد سے یہ بات بھی پایہ ثبوت کو

پہنپائی گئی ہے کہ تبدیلی انہیں برس کی عمر میں واقع ہوئی نہ کہ بچپن برس کی عمر میں جیسا کہ بالعموم خیال کیا جاتا ہے اور یہ تبدیلی بھی محض فارسی مطلوب و کشن اور گرامر کے اجزا کی تھی نہ کہ دقیقہ بینی، معنی آفرینی اور طیال بندی کی جو لازمہ تھی اس افتادِ ذہنی اور ہدایاتی نہاد کا جس کا جوہر غالب کی شخصیت میں روزِ ازل سے پیوست تھا۔ باب ہفتم و ہشتم کے بعد جو روایت اول سے متعلق ہیں، باب نهم نیز حمید یہ یعنی بچپن برس تک کے کلام کے لیے وقف ہے۔ باب دہم میں متداول دیوان بشمول نسخہ شیرانی و گل رعنا کی بحث ہے جن کا متن 1826 سے 1833 تک تیار ہو چکا تھا لیکن اشاعت کی نوبت 1841 میں آئی اور یہی دیوان بطور دیوان غالب تھوڑے تھوڑے اضافوں کے ساتھ غالب کی زندگی میں بار بار شائع ہوتا رہا۔ متن کی بحث میں تاریخی ترتیب کو ملحوظ رکھا گیا ہے جس سے غالب کے ذہنی اور تخلیقی کراف میں ہدایاتی کارکردگی کو سمجھنے میں بیش بہا مدد ملی ہے اور کئی جگہ نہ نصیب طور پر تاریخ کی بغض بھی چلتی ہوئی صاف دکھائی دیتی ہے۔ یوں بالواسطہ بعض دلچسپ حقائق بھی سامنے آ گئے ہیں۔ بہر حال اس طرح جو بحث باب اول میں بحوالہ حالی قائم کی گئی تھی وہ بجنوری کے قول بحال، ہندستانی فکر و فلسفہ اور ہدایاتِ فنی، بودھی فکر اور شوقیتا، سبک ہندی اور ہیدل شامی کے آرکی اور زیر زمین رشتوں سے ہوتی ہوئی نسخہ اول غلط غالب، نسخہ حمید یہ اور متداول دیوان کے متن کے ہدایاتی مطالعات اور تجزیوں کے ساتھ ساتھ اپنے دائرے کو کھل کر لیتی ہے۔ ان متن اساس ابواب کے بعد آخری دو ابواب بطور تھمکہ ہیں جن میں شوقیتا حرکاتِ مراسمِ شعریات، ہدایاتی فکر اور آزادی و وارستگی کی بحثیں ہیں اور ان جملہ مسائل کو سنبھالنے کی کوشش کی گئی ہے جو ساہد ابواب میں زیر بحث آئے ہیں۔ کتاب میں ترجیح چونکہ متن کے مطالعے کو حاصل ہے، خصوصیت کی بحث موخر آئی ہے جس سے نتائج کی پرکھ اور مطابقت اپنے آپ سامنے آ جاتی ہے۔ آخری باب میں شوقی و ہندو بینی اور خطوط نگاری کا بھی حتی الامکان احاطہ کیا گیا ہے۔

ہر چند کہ اس وقت طلب سفر میں ہم نے سب سے زیادہ مدارِ حالی پر رکھا، لیکن انہیں کے پہلو پہ پہلو غالب کی شعریات کی کلمہ اور افتادِ ذہنی کے بارے میں بنیادی سوال بھی

قائم کیے جو غالب کی تخلیقیت کے جوہر خاص سے تعلق رکھتے ہیں۔ حالی کے بعد سب سے اہم شیخ محمد اکرام ہیں۔ بیدل اور سبک بندی کے بارے میں خاص مدد وارث کرمانی، روسی اسکالر متالیا پری گارنا اور عبدالغنی سے ملی، نیز اردو فارسی حلقوں میں نسبتاً غیر معروف اسکالر واکیش شکیل سے بھی جس کی تفصیل بیدل والے باب میں ملے گی۔ نوحہ حمید، مٹلی نوحہ غالب، نیز متداول دیوان کے متن کی تاریخی ترتیب کے لیے جو پیش بہاد مولانا امتیاز علی خاں عرشی اور کالیداس گپتا رضا کے مرتبہ و مصححہ متون سے ملی اس کا جتنا بھی شکریہ ادا کیا جائے کم ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب ڈسکورس کو جملہ ماہرین نے جہاں تک پہنچا دیا ہے یہ سب نہ ہوتا تو اس راہ میں ہمارا قدم اٹھانا بھی ممکن نہیں تھا۔ امرکائی حد تک ہم نے ماہرین سے استفادہ کیا، لیکن ہر جگہ ہم نے بات اپنی رکھی ہے اس لیے کہ ہمارا مقدمہ الگ ہے اور ہماری کھوج ایک الگ راہ میں ہے۔ لیکن جہاں جہاں ہمیں روشنی ملی ہے ہم نے اس سے استفادہ کیا ہے اور اپنی بات کو شواہد کی روشنی میں رکھنے میں ہر ممکن مدد لی ہے۔ ہم ایسے تمام ماہرین و محققین کے ممنون و مشکور ہیں۔

غالب نے اپنے بارے میں کہا تھا:

تا ز دیوانم کہ سرمست سخن خواہ شدن

ایں سے از قہل خریداری کہن خواہ شدن

میری شاعری کی شراب خریداروں کے قہل سے پرانی ہو کر تند و تیز ہو جائے گی تاکہ آنے والے اس کے نشے سے سرمست ہو جائیں۔ متن وقت کے محور پر معنی گستری میں مصروف ہے۔ زبان یوں بھی انفرادیت کا تکمیل کیلئے ہے اور ہر لفظ کا معنی ایک اور لفظ ہے۔ معنی مسلسل التوا میں رہتا ہے، لیکن معنی پروری بے تفاعل قرأت ممکن نہیں۔ یوں غالب کی جدلیاتی اقداد و فہاد نے گویا اس انفرادیت کو حرکیات کے قبیلہ پر رکھ کر معنی پروری کے امکانات کو لامنتہم کر دیا ہے۔ غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے نظم طہا علی، جینودہ دہلوی، سہاجہ دی، حسرت موہانی، نیاز فتح پوری یا شیخ محمد اکرام نے پڑھا۔

اور تو اور طور شہداء الاسلام، پری گارتا، وارث کرمانی کا غالب بھی وہ نہیں جو کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، ظ انصاری، ہاجر مہدی یا محسن الرحمن فاروقی کا ہے۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک شارح دوسرے سے اتفاق نہیں کرتا۔ جیسے کلاسیک پرستوں یا رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کرنی تھیں۔ ان میں کوئی تعبیر غیر منصفانہ یا بے جواز بھی نہیں تھی، اس لیے کہ غالب کے متن کی معنیاتی ساخت اور جدیاتی وضع مستقبل کی تعبیروں اور باقرات کے امکانات کو مسدود نہیں کرتی۔ غالب نے خود کو عندلیب نگہن نا آفریدہ کہا تھا۔ چنانچہ زمانیت کی ہر کروٹ کے ساتھ ایک نیا نگہن معنی وجود میں آ رہا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو اس آتا تھا، غالب کی جدیاتی فکر عہد حاضر کے مابعد جدید مزاج کو اس آتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور یوٹکسونی پر دیتی ہے اور غالب کے جدیاتی ڈسکورس کا آزادی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب جس گہری نشاط تصور کے نقطہ رخ ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، اوجائیت اور مقتدروں کے خلاف ہے، مابعد جدید مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور اوجائیت کے خلاف ہے۔ نئی علمیات نے تو مہابیانیوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کھیں آج اٹھائی ہے، جبکہ غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدل کرتی آتی ہے جو فکر و نظری آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی حکمرانہ اوجائیت اور جکڑ بندی، تنگ نظری اور تجدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاط زیست قدر اول ہے۔ نیا عہد تہذیبی جزوں کا بھی جو یا ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات میں رسچے بے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جھنکی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ ایرانی و تورانی پس منظر پر ان کا قفاخر برحق لیکن ان کے ذہن و شعور کی جڑیں اپنی معنی

کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ وہ بلاوجہ اپنے 'سومنات خیال' پر زور نہیں دیتے، اگرچہ اس کے شعریاتی پہلو پر وہ توجہ نہیں کی گئی جو اس کا حق ہے۔

سج شکت عرفی کہ بود شیرازی  
مشو اسیر ذلالتی کہ بود خوانساری  
پہ سومنات خیالم در آی تاجی  
رواں فروز بود دوش ہای زقاری

(تکلیات قاری، دیباچہ)

(اس جہ سے کہ عرفی شیرازی تھا اس کے ٹخن مت کاہ لالائی کے کہ خوانساری  
تھا، میرے سومنات خیال میں آ کے دیکھو کہ کیا دنیا آباد ہے جہاں میرے  
زقاری کندھوں پر روح افروز گھٹیل کی چمک ہے)

آج کے مظہرنامہ پر نازی ازم کی بدنام زمانہ خوربزی کے بعد Zionism صیہونیت اور اس نوع کے تمام نسلی اور فرقہ وارانہ رجحانات فاشزم، نسل پرستی اور علاقائیت کی بدترین شکلیں ہیں جو حقانیت کی اپنی اپنی اجارہ داری، عصیت اور برتری کے نام پر لاکھوں کروڑوں بے گناہوں اور معصوموں کا خون بہانے کو جائز سمجھتی ہیں، اور جنھوں نے شدت پسندی اور فتنہ و فساد کو پھیلا کر انسانیت کو شرمسار اور زمین کو داغدار کر دیا ہے۔ اکیسویں صدی میں فرقہ واریت، دہشت گردی، استعماریت اور تشدد کا مظہرنامہ سب سے اذیت ناک مظہرنامہ ہے۔ لوگوں نے خدا کو الگ الگ بانٹ لیا ہے، اپنے اپنے بت تراش لیے ہیں اور جس آزادی کو وہ اپنے لیے جائز سمجھتے ہیں، دوسروں کے لیے اسی کو ناجائز سمجھتے ہیں۔ اکیسویں صدی کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بوقلمونی اور تکثیریت کا تحفظ ہے۔ اس مظہرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، وسیع الشربتی اور آزادی و کشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

غالب نہ صرف پابنگی رسوم و قیود کو روک رہے ہیں، وہ ہر اس عقیدہ، مسلک اور گروہ کے بھی خلاف ہیں جو صداقت کی کنجیاں اپنے پاس رکھتا ہے اور اپنی اور فقط اپنی حقانیت پر اصرار کرتا ہے۔ غالب نے ملتوں کے مٹنے اور اجزائے ایماں ہونے پر اصرار کیا تھا تو ان

کی آواز اپنے وقت سے بہت آگے تھی۔ غالب نے اپنی نئی شعری گرامر اور اپنے تخلیقی سکھانے سے نہ صرف سابقہ تصورات پر ضرب لگائی، بلکہ انسان، خدا، کائنات، نشاط و غم، جنت و جہنم، سزا و جزا، گناہ و ثواب کے بارے میں بھی پہلے سے چلے آ رہے تمام تعینات کو مہذب کر دیا۔ یہ ایک انقلاب آفریں قدم تھا۔ غالب کے معاصرین اس کا رنامہ کو سمجھ نہ سکتے تھے۔ غالب کا راست ریڈیکل کشادگی اور آزادی کا راستہ تھا۔ یہ تجدید، تلک نظری اور اومانیت کا راستہ نہیں تھا کہ سچائی کسی ایک نظام فکر، کسی ایک مسلک یا ایک عقیدے کی جاگیر نہیں، سچائی کی راہ سب کے لیے کھلی ہے۔

غالب کی شعریات انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے۔ اس کا ولید تجسس، تخیل اور تازگی ہے۔ اس کی جدلیاتی کشاکش عدم یقین کی آگہی کو راہ اسی لیے دیتی ہے کہ زندگی ایک متناقصہ ہے اور صداقت کا اجارہ کسی کے پاس نہیں۔ ادھر کو اٹھم طبعیات کے نئے انکشافات نے بھی سابقہ محبتات کو پاش پاش کر دیا ہے۔ نئی معلومات اور نئی فکریات متناقضات کی گرامر اور قول و حال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی بھسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور بھٹیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔ نئے زمانے کی ہر کڑھ کے ساتھ غالب کے چمنستان شعر سے نئے جہان معنی کا نیا طلسمات ابھرتا رہے گا کہ زمان کے محور پر متن معنی پروری میں مصروف ہے، ہنوز ہزار بادۂ ناخوردہ رگ تاک میں ہے :

اوائے خاص سے غالب ہوا ہے نکلتے سرا  
صلائے عام ہے یاران نکلتے داں کے لیے

گوئی چند نارنگ

نئی دہلی

12 دسمبر 2012

## تشکرات و تحیات

اس کتاب کا کام کئی برسوں تک کئی جگہوں پر ہوتا رہا، یہ ایک الگ داستان ہے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ میں اپنی رفیقہ حیات منورہ نارنگ، دونوں صاحب زادوں اردن نارنگ اور ترن نارنگ، اپنی بہوؤں اور ہاتوں پوتیوں کا ممنون و مشکور ہوں کہ بغیر ان کے ایسا دھواں اور محنت کے یہ کام پورا نہیں ہو سکتا تھا، اس لیے کہ جو تھوڑا بہت وقت ان کو ملتا چاہیے تھا اس میں بھی خست ہوتی رہی۔ احباب اور کرم فرماؤں کی ایک لمبی فہرست ہے جن کو میں وٹا فوٹا زحمت دیتا رہا۔ ان میں بطور خاص پروفیسر سیدہ جعفر، پروفیسر محمد ذاکر، پروفیسر وارث کرمانی، پروفیسر شریف حسین قاسمی، ڈاکٹر سید تقی عابدی، نظام صدیقی اور پروفیسر حنیف نقوی اور رفیق دیرینہ پروفیسر محمد منیف کئی قابل ذکر ہیں جن کا میں تودل سے شکر گزار ہوں۔

کچھ کام گرما کی تعطیلات میں شارلٹ (نارنگہ کیرو لانا کا) میں جاری رہا، کچھ حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی کے دوران قیام مکمل کیا جاسکا جہاں شہر سے دور میلوں پھیلے ہوئے کیسپس کے پتھوں بچے ہرے بھرے سبز دار، جنگل اور بیڑ پودے ہیں، ہرن تو وحشت کھا جاتے ہیں لیکن پو پھنتے ہی موردوں کی آواز پر پیسے زندگی لوٹ آتی تھی۔ یہاں بیڑوں کے نیچے ایک سینٹ کی فٹنگ پر میرا وقت اکثر مرزا کے ساتھ بسر ہوتا، جس کے لیے میں پروفیسر سید محمد حسنین مرحوم کے نہایت قابل اور فرشتہ میرت فرزند پروفیسر سید احتشام حسنین (سابق وائس چانسلر) کا بھتا بھی شکر یہ ادا کروں کم ہے کہ انھوں نے ’جینئر پروفیسر‘ کی پیشکش فرما کر وہاں میری موجودگی کو جیتی بنا دیا۔

پروفیسر بیگ احساس اور ان کے شعبہ کے رفقا کا بھی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے ہر



طرح سے مدد فرمائی اور مجھے کوئی زحمت نہ ہونے دی۔ دہلی میں عزیز وہ گرامی ڈاکٹر مفتاح صدف اور محمد موسیٰ رضا دو کارآگاہ فرشتے مجھے ودیعت ہوئے ہیں۔ ان کی محبت شامل حال نہ ہوتی تو نہ معلوم مزید کتنی تاخیر ہو جاتی۔ خدا انہیں خوش رکھے اور اپنی بخششوں سے نوازے۔

گوپی چند نارنگ

## بابِ اوّل

طوطیاں را نچو ہرزہ جگر کوں منقار  
خوردہ خونِ جگر از رھکب سخن گلشنِ ما

(غزل بیانِ طوطیوں نے یوں ہی اپنی منقار سرخِ خونِ دل میں نہیں ڈبولی  
ہے، ان کو رشک ہے کہ میں نے کس طوطی سے اپنی جراتوں کی نقشِ کشی  
شعر میں کی ہے)

— غالب

"مرزا جیسا جامع حیثیات آدمی امیر خسرو اور فیضی کے بعد آج تک ہندوستان  
کی خاک سے نہیں اٹھا، اور چونکہ زمانے کا رخ بدلا ہوا ہے اس لیے آئندہ بھی  
یہ امید نہیں ہے کہ قدیم طرز کی شاعری، افکار پر داری میں ایسے ہاکال لوگ اس  
سرزمین پر پیدا ہوں گے۔"

— حالی

## حالی، یادگارِ غالب اور ہم

غالب کی شاعری پر سب سے معتبر اور بنیادی تنقید حالی کی ہے (یادگارِ غالب،  
1897)، ادبیت حالانکہ آپ حیات (1881) کو حاصل ہے اور یادگارِ نگہتے وقت آپ  
حیاتِ حالی کے پیش نظر رہی، لیکن اگر یادگار نہیں نگہی جاتی تو کون کہہ سکتا ہے کہ غالب  
شعاری کے باقاعدہ و سکورس کو شروع ہونے میں مزید کتنی مدت درکار ہوتی۔ حالی نے مرزا  
کی حیات و شخصیت، اخلاق و عادات، معاصرین و احباب و اعزاء و علائقہ پر بھی جم کر لکھا،  
محاسنِ شعری کا بھی نہایت دلجمعی سے جائزہ لیا، اور ریخت و قاری شاعری کا بہترین انتخاب  
بھی پیش کیا۔ علاوہ ازیں مرزا کی جملہ نثر نگاری کا بھی منصفانہ احاطہ کیا اور خطوطِ نگاری کے  
خصوصاً کو بھی اس عمدگی سے نشان زد کر دیا کہ کوئی ان سے بہتر نہیں لکھ سکا۔ آج ہم نقد

غالب میں حالی سے لاکھ اختلاف کریں، مرزا کے بارے میں بہت سے مسائل و مباحث کی بنیادیں انھیں کی رکھی ہوئی ہیں۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ نئے نکات کی بحث بھی اگر نکلتی ہے تو انھیں سے نکلتی ہے۔ آئیے 'ابتدائی ربط' سے بات شروع کرتے ہیں۔

مرزا کی ابتدائی ریختہ شاعری کی عدم مقبولیت کی بحث اٹھاتے ہوئے حالی نے لکھا ہے کہ "لوگ عموماً میر، سودا، میر حسن، جرأت اور انشا وغیرہ کا سیدھا سادا اور صاف کلام سننے کے عادی تھے جو عوامور سے، روزمرہ کی بول چال اور بات چیت میں برتے جاتے تھے انھیں کو اہل زبان وزن کے سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھتے تھے تو ان کو زیادہ لذت آتی تھی اور زیادہ لطف حاصل ہوتا تھا۔ شعر کی بڑی خوبی یہی سمجھی جاتی تھی کہ ادھر قائل کے منہ سے نکلا اور ادھر سامع کے دل میں اتر گیا مگر مرزا کے ابتدائی ربط میں یہ بات بالکل نہ تھی۔ جیسے خیالات انجمنی تھے ویسی ہی زبان غیر مانوس تھی... اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر ان میں ایک لفظ بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہو جائے۔ بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مختصرات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔" (پادگار ص 102-103) حالی نے جہاں زبان و بیان کے غیر مانوس ہونے اور فارسی انفعال و حروف ربط میں رکتے ہوئے ہونے کا ذکر کیا ہے وہاں خیالات کے انجمنی و نامانوس ہونے کا اقرار بھی کیا ہے، لیکن دیکھا جائے تو حالی اور حالی کے قبعین کا زیادہ زور غالب کی وضع زبان اور اسلوب بیان پر رہا ہے جو روش عام سے ہٹا ہوا تھا۔ اس کی مثال میں حالی نے غالب کا درج ذیل شعر دیا ہے اور لکھا ہے:

قری کف خاکستر و بلبل نفس رنگ

اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

"میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے: فرمایا کہ 'اے' کی جگہ 'جو' چڑھو، معنی

\* پادگار غالب کا جو ایڈیشن تیار ہے پاس ہے۔ شیخ مبارک علی تاجر سب احمدیوں کا پوری دروازہ، لاہور کا چھپا ہوا ہے۔ منہ اشاعت ندارد، غالب یہ پہلی اشاعت ہے جو بار بار چھاپی جاتی رہی، کتاب خستہ حالت میں ہے، جملہ حوالے اسی سے ہیں۔

خود سمجھ میں آجائیں گے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ قمری جو ایک کف خاکستر سے زیادہ اور ہلبل جو ایک فحش عنصری سے زیادہ نہیں۔ اُن کے جگر سوخت یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف اُن کے چپکنے اور بولنے سے ہوتا ہے یہاں جس معنی میں مرزا نے 'اے' کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہر یہ انھیں کا اختراع ہے۔ ایک فحش نے یہ معنی سن کر کہا کہ "اگر وہ 'اے' کی جگہ 'جو' کا لفظ رکھ دیتے یا دوسرا مصرع اس طرح کہتے" اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق کا کیا ہے" تو مطلب صاف ہو جاتا۔ اُس فحش کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے، مگر مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے تابعدار نہ تھے اور شاداع عام پر چلنا نہیں چاہتے تھے اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرز خیال اور طرز بیان میں جدت اور نرالاپن پایا جائے۔" (یادگار، ص 103)

گویا حالی معترض کی تائید بھی کر رہے ہیں کہ "اُس فحش کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے" کہ غالب دوسرے مصرع کو 'اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق کا کیا ہے' کر دیتے تو مطلب صاف ہو جاتا، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ " (مرزا) بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرز خیال اور طرز بیان میں جدت اور نرالاپن پایا جائے۔" حق بات یہ ہے کہ دوسرے مصرع کو بدل دینے سے یعنی "اے نالہ نشاں تیرے سوا عشق کا کیا ہے" کہنے سے مطلب صاف ہو جاتا یا نہیں شعر ضرور غارت ہو جاتا۔ حالی غالب کے طرز خیال اور طرز بیان کی جدت اور نرالے پن کو نشان زد بھی کر رہے ہیں، اس کا جواز بھی چاہتے ہیں اور در پردہ اجنبیت و غرابت کے خلاف بھی ہیں۔ شعر کا مضمون ہر چند کہ ذہنی و خیالی ہے، لیکن شعر کی جان اس کی غرابت اور مضمون آفرینی میں ہے، اور مجوزہ تبدیلی سے وہ تشکیل شعر یقیناً فنا ہو جاتی جو دونوں مصرعوں میں خیال دہانی اور ایجنج سازی کی جان ہے۔ ان کی میزبان قدر میں اس پر غور کرنے کی ضرورت نہیں کہ مصرع بدل دینے سے شعر کی تعمیر از سریت غائب ہو جاتی، بیشک شعر، ذوق و ظفر یا اس عہد کے کسی بھی شاعر کا سرچ اللہم شعر ہو جاتا، لیکن غالب کا شعر نہ رہتا، یا شاید شعر، شعر ہی نہ رہتا۔ (یہاں شکلوں کی 'نظریہ اجنبیت' (defamiliarisation) کی طرف ذہن کا تعلق ہونا فطری ہے، جس کا

وکر آگے آئے گا۔

اول تو یہ کہ طرز خیال اور طرز بیان یہ دونوں چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنا حالی اور قسبیں حالی کے زمانے میں سمجھی جاتی تھیں۔ پھر یہ بھی کہ لفظ و خیال کی ارتباطیت یا معویت ایسا معصہ ہے کہ باوجود سوسمتری نشان (sign) اور دریدائی رد تکفیل و التوائی گردش (difference) کے ہنوز پوری طرح حل نہیں ہوا اور نہ ہی اس پر بیچ معصہ کے پوری طرح کھلنے کا کوئی امکان نظر آتا ہے، تاہم اس کا بھی کوئی معروضی ثبوت نہیں کہ خیال کی قدرت یا پیچیدگی، اسلوب کی قدرت یا غریبت سے یکسر کوئی الگ چیز ہے۔ زبان اگر فقط میڈیم نہیں خیال کی شرط ہے؛ زبان خیال کو قائم کرتی ہے تو خیال کی قدرت زبان و بیان کی قدرت سے اس قدر الگ یا بے نیاز بھی نہیں جتنا بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یعنی خیال اگر پیچیدہ یا نادر یا نفیس و نازک ہے تو امکان یہ بھی ہے کہ زبان و بیان کی سادگی جس سے یہ متشکل ہوا ہے، وہ بھی ہرگز فہم عامہ کے مطابق یا حامیانہ نہ ہوگی، ہرچند کہ وہ بظاہر سادہ و آسان معلوم ہو وہ اتنی آسان و سادہ نہ ہوگی۔ بلکہ وہی اور لفظ وہی زبان تکفیل شعری پر قادر ہوگی جو مطلوبہ قدرت یا غریبت سے کما حقہ مربوط ہوگی یا ہو سکتا ہے کہ قدرت و غریبت تمام و کمال اسی لسانی تکفیل کی آفریدہ ہو جیسا کہ اوپر کی مثال میں ہم نے دیکھا۔

البتہ حالی مرزا کی اور جنیلٹی اور غیر معمولی بیچ پر سمجھ زور دیتے ہیں اور بجاطور پر اس کا رشتہ ان کی غیر معمولی قابلیت اور اعلیٰ استعداد سے ملاتے ہیں۔ یہاں بین السطور حالی کا ذہن غالب کی تخلیقی بیچ کے لاشعوری رشتوں کی طرف بھی گیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ ”وہ اپنے ارادے اور اختیار سے ایسا نہیں کرتے بلکہ دوسرے رشتے پر چلتا ان کی قدرت سے باہر ہوتا ہے۔“ (یا دگار، ص 104) اس کا مطلب ہے کہ کوئی اضطرابی کیفیت یا لاشعوری انداز ذہنی ایسی ہے جو شاعر کے اختیار اور ارادے سے دور ہے۔ مگر حالی اس بھید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے، اور محوم پھر کر روش عام یا فہم عامہ کی زمین پر آ جاتے ہیں۔ ”مرزا کی طبیعت اسی قسم کی واقع ہوئی تھی، وہ عام روش پر چلنے سے ہمیشہ ناک چڑھاتے تھے۔ وہ خستہ شرکا کے سبب خود شاعری سے نفرت ظاہر کرتے تھے۔ حامیانہ خیالات اور محاورات سے جہاں

تک ہو سکتا تھا اجتناب کرتے تھے۔“ (ایضاً) اس موقع پر حالی لکھتے ہیں کہ ایک ملاقاتی نے جو غالب بنارس یا لکھنؤ کا رہنے والا تھا، اس نے مرزا کے ایک شعر کی لمبائی تعریف کی۔ شعر میراجانی اسد شاگرد سودا کا تھا:

اسد اس جفا پر جوں سے وفا کی

مرے شیر شہابش رحمت خدا کی

مرزا شعر سن کر بہت جڑیز ہوئے اور فرمایا ”اگر کسی اور اسد کا شعر ہے تو اس کو رحمت خدا کی اور اگر مجھ اسد کا ہے تو مجھے لعنت خدا کی۔۔۔“ اور لکھتے ہیں کہ:

”مرے شیر اور رحمت خدا کی یہ دونوں محاورے زیادہ تر عامیوں اور سوتیوں کی زبان پر چاری ہیں اور اسد کی رعایت سے مرے شیر کہنا بھی۔ ان کی طبیعت کے خلاف تھا کیونکہ وہ ایسی مبتذل رعایتوں کو جو ہر شخص کو آسانی سوجھ بوجھ جائیں مبتذل جانتے تھے۔“ (یادگار، ص 105)

کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعری زبان میں زبان بالذات کام نہیں کرتی۔ اسد کی رعایت سے ’مرے شیر‘ اور ’رحمت خدا کی‘ کا لسانی قالب جس پیکر خیالی کی تشکیل کرتا ہے، فی نفسہ وہ خیال ہی حاسمانہ و مبتذل ہے۔ گویا مرزا کے لاشعور میں کچھ ایسا غیر معمولی استزدادی مادہ تھا جو انہیں روئیل پر اکساتا تھا اور علامۃ الورد کو مسترد کرتا تھا یا اسے منسوخ کر کے مقلب کر دیتا تھا یا الگ ایک دوسری راہ نکال لیتا تھا (یا دوسرے لفظوں میں معمول و مانوس یعنی روئیل کی رد تشکیل کر کے اسے پلٹ دیتا تھا)۔ حالی بہا طور پر کہتے ہیں کہ اس قسم کی اور بہت سی حکایتیں ہیں جن سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ مرزا نہ صرف شاعری میں بلکہ وضع قطع میں، لباس و طعام میں، طریق ماند و بود میں، یہاں تک کہ چھینے اور مرنے میں بھی رواج عام پر چلنا پسند نہ کرتے تھے۔ اس کے بعد حالی نے ایک لطیفہ لکھا ہے، ”مرنے سے آٹھ سات برس پہلے انھوں نے ایک مادۂ تاریخ اپنی وفات کا نکالا تھا۔ جس میں 1277ھ نکلتے تھے۔ اتفاق سے اسی سال شہر میں دہا آئی مگر مرزا بچ گئے۔ اس امر کی

نسبت ایک خط میں لکھتے ہیں ”میاں 1277ھ کی بات غلط نہ تھی (یعنی اس سن میں مجھے مرنا چاہیے تھا) مگر میں نے وہاں عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا، واقعی اس میں میری کسر شان تھی۔ بعد دفع فساد ہوا کے بھو لیا جائے گا۔“ اگرچہ یہ محض ایک غلطی کی بات لکھی ہے مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔“ (یادگار، ص 105) لیکن طبیعت کا یہ اقتضا یا افتاد وہی کیا ہے اور تخلیقی عمل میں اس سے کیسی کیسی گتیاں پیدا ہوتی ہیں۔ حالی ان شعری و مصداقی الجھنوں کو نہیں کھولتے۔ ہر چند کہ وہ یہ کہتے ہیں کہ ”(مرزا) کا ابتدائی کلام جس کو وہ صد سے زیادہ جگر کاوی اور دماغ سوزی سے سرانجام کرتے تھے مقبول نہ ہوا، مگر چونکہ قوت تخیل سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس لیے اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہو گئی تھی۔ جب قوت تمیز نے اس کی ہاگ اپنے قبضے میں لی تو اس نے وہ جو ہر نکالے جو کسی کے وہم و گمان میں نہ تھے۔“ (ایضاً) جو ہر نکالنے میں تو کلام نہیں، لیکن جگر کاوی اور دماغ سوزی یا غیر معمولی بلند پروازی کے پس پشت جو شعوری سے زیادہ لاشعوری افتاد وہی یا اضطرابی تھقلیت کام کر رہی ہے، وہ رسائی ذہن کے باوجود حالی کے سردکار میں نہیں تھی۔ جنگ حالی کا یہ فرمانا بجا ہے ”البتہ ہم کو مرزا کے عمدہ اشعار کے جاچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار مقرر کرنا پڑے گا جس کو امید ہے کہ اہل انصاف تسلیم کریں گے۔“ (یادگار، ص 107) اور اس جداگانہ معیار نقد کے قائم کرنے کی راہ حالی نے دکھائی۔ ان کے ذیل کے بیان کی حیثیت سنگ میل کی ہے :

”ان کی قول میں زیادہ تر ایسے اچھوتے مضامین پائے جاتے ہیں جن کو اور شعرا کی فکر نے بالکل سس نہیں کیا اور معمولی مضامین ایسے طریقے میں ادا کیے گئے ہیں جو سب سے نرا ہے، اور ان میں ایسی فراکتیں رکھی گئی ہیں جن سے اکثر مساکدہ کا کلام خالی معلوم ہوتا ہے۔“

”چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ چپ میر و سودا اور ان کے مقلدین کے کلام میں ایک ہی قسم کے خیالات اور مضامین دیکھتے دیکھتے جی آستیا جاتا ہے اور اس کے بعد مرزا کے دیوان پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں ہم کو ایک دوسرا عالم دکھائی دیتا ہے، اور جس طرح کہ ایک فنگلی کا سیاح سمندر کے سطر میں، یا ایک میدان کا

رہے والا پہاڑ ہے جا کر ایک بالکل نئی اور نرالی کیفیت مشاہدہ کرتا ہے۔ اسی طرح مرزا کے دیوان میں ایک اور ہی ساں نظر آتا ہے۔“ (ادگار مرزا، 108)

اس کے بعد حالی مرزا کے خاص خاص اشعار کی مدد سے دکھاتے ہیں کہ یہ نئی اور نرالی کیفیت کیا ہے یا ان کے خیالات کا اچھوتا پن کیا ہے۔ گویا اشعار کی بحث میں حالی زیادہ زور جدت مضامین اور طرقی خیالات پر دیتے ہیں اور بجا طور پر دیتے ہیں۔ بقول حالی و متبعین حالی استقامت طبع اور سلامتی ذہن جو ابتدائی تجربہ کاری کے خارزار سے گزرنے کے بعد پیدا ہو گئی تھی، برحق لیکن اس سے کہیں زیادہ برحق جدت مضامین اور ندرت بیان کا غالب کی معنی آفرینی کا محرک خاص ہوتا ہے کیونکہ یہ وہ خصوصیت ہے جو نام نہاد خام خیالی اور کجروی کے ابتدائی زمانے میں بھی مرزا کے کلام میں نہ صرف موجود بلکہ نمایاں تھی۔ گویا اگر یہ صحیح ہے تو غالب کے طرفہ طرز بیان و طرز فکر اور اقتاد و پنی میں کیا کوئی لاشعوری گانٹھ (subconscious turn) ایسی بھی ہے یا کوئی قدر مشترک (common denominator) یا حیرانہ شعری جو طریق فکر اور حسن آفرینی کی بدھیں ملے ہو۔ اس گتھی کو حل کرنے کی کوئی آسان راہ نہیں سوائے اس کے کہ ہم اولاً حالی ہی سے مدد لیں کیونکہ اس راہ میں حالی سے معتبر مددگار دوسرا نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے یہ وہ اشعار ہیں جن کی مدد سے حالی نے غالب کا طریق خیالات و جدت مضامین کا اپنا تھیسس قائم کیا ہے اور جسے ایک زمانے نے تسلیم بھی کیا ہے اور جسے بعد کی غالب تنقید بھی دہراقی آئی ہے۔ اشعار کے انتخاب میں اضافہ ممکن ہے جیسے کہ ہم آگے دیکھیں گے لیکن ان بیچوں کے مرزا کے خاص الخاص principal اشعار ہونے میں کلام نہیں۔ ان مختلف النوع اور مختلف الخیال اشعار میں حالی نے کہیں مضمون آفرینی کی داو دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تمثیل نگاری کی، کہیں نزاکت خیالی و طریق بیان کی، کہیں استعارہ سازی و تشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ رسی، تیز نگاہی، حاضر جوابی، بذلہ بخشی، شوخی و طرافت کی تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی، بلکہ یہ سب لوازم شعری، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی و حسن کاری کی شعری گرامر کے ارکان اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں، اور ان پر بعد کے آنے والوں نے



بار بار صا د کیا ہے۔ ان پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سہی ہوگی کہ ان سب رسومیات شعری کے پس پشت کیا کوئی اضطرابی لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا افتاد و ذہنی ایسی بھی ہے یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدھنی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری کے پس پشت متن کی داخلی ساخت میں ہمیشہ نہ سہی تو اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے یا اس کا جواز پیدا کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں بظاہر نظر نہ آنے والی مروجہ نہ نفس کی طرح شعری تھکیل میں جاری و ساری رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی متابعدی کرتی ہے۔ غالب کی تخلیقی نگاہ عکس ریزہ دقیق سے دقیق معنی کی تاریکی میں اتر جاتی ہے۔ وہ بلاوجہ نہیں کہتے کہ ”میں تمیز الرحمن ہوں اور معنی کی تاریکی کو اپنے گوہر استعدا کی روشنی سے دور کرتا ہوں۔“ آئیے ایک ایک کر کے حالی کے منتخب اشعار پر نظر ڈالتے ہیں:

(۱) بلکہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا

آوی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا

حالی کہتے ہیں ”ہادی النظر میں یہ ایک معمولی بات معلوم ہوتی ہے؛ مگر غور سے دیکھا جائے تو بالکل اچھوتا خیال ہے۔ دعویٰ یہ ہے کہ دنیا میں آسان سے آسان کام بھی دشوار ہے اور دلیل یہ ہے کہ آوی جو کہ عین انسان ہے اس کا بھی انسان بننا مشکل ہے۔ یہ منطقی استدلال نہیں ہے بلکہ شاعرانہ استدلال ہے۔“ دیکھا جائے تو جسے حالی شاعرانہ استدلال کہہ رہے ہیں کیا وہ تمثیل نگاری کی جان نہیں اور کیا خود تمثیل نگاری سبک ہندی کی جان نہیں اور کیا سبک ہندی کو خاص نسبت مقامی ذہنی افتاد یعنی ذہن ہندی کی پیچیدگی اور جدلیت سے نہیں جو اکبری عہد سے فارسی گویان ہندی کی پہچان رہی ہے۔ غور طلب ہے کہ میکائی مشاق و مناعی سے قطع نظر جب مقصود طرکی خیال یا معنی آفرینی ہو، تمثیل نگاری جس استدلال شاعرانہ کو خربہ بناتی ہے اور سامنے کے معمولہ معنی کو مطلب کر دیتی ہے کیا اس کی بنیاد جدلیات نفی پر نہیں؟ آسان کام اگر آسان ہے تو اس میں کچھ اچھوتا پن نہیں کوئی فرامی

\* حالی نے ”بلکہ مشکل ہے ہر اک کام کا آسان ہونا“ لکھا ہے، شاید اس زمانے کی کسی روایت میں

بات یا شعری جدت نہیں۔ خالی بات آسان کام کے آسان نہ ہونے میں ہے یعنی آسان ہونے کے معمولہ تصور کی رو تشکیل میں ہے جو آسان کے پیکر خیالی کے دوسرے رخ کو سامنے لاتی ہے کہ دنیا میں آسان سے آسان کام بھی آسان نہیں یعنی دشوار ہے۔ کیا یہ کہتے ہی یعنی جدائیاتی وضع کے کارگر ہوتے ہی تشکیل شعری معیاتی سادست اور پیکر خیالی میں غراہیت اور اجنبیت در نہیں آئی؟ اور کیا اس کے شعری جواز کے لیے دوسرے مصرعے میں دوہری جدیت کارگر نہیں ہوگئی، یعنی آدی جو کہ عین انسان ہے اس کا انسان ہونا آسان نہیں۔ آدی بنام انسان اور آسان بنام دشوار میں جو قطعییت اور افتراقیت ہے، کیا اس کا تخلیقی رمز داخل سادست کی استزادوی جدیت میں پوشیدہ نہیں؟ سوال یہ ہے کہ کیا بغیر اس نوع کے تخلیقی بدھی جڑیہ کے تفاعل کے یا اس کے کارگر ہونے کے شاعرانہ استدلال قائم ہو سکتا ہے؟ آئیے اس سوال کی روشنی میں حالی کی مزید مثالوں کو دیکھیں:

(2) ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

نہ ہو مرنا تو چھینے کا مزا کیا

حالی نے اس شعر کو فطرت انسانی کے تحت لیا ہے۔ وہ کہتے ہیں یہ بھی ایک نیا خیال ہے، دنیا میں جو کچھ چہل چہل ہے وہ صرف اس یقین کی بدولت ہے کہ یہاں رہنے کا زمانہ بہت تھوڑا ہے۔ لیکن کیا یہاں بھی سامنے کے روایتی معنی کو پلٹ دینے کی اسی نوع کی بدھی منطبق کام نہیں کر رہی جس کی نشاندہی ابھی اوپر کی گئی۔ یعنی جینا کون نہیں چاہتا، مرنا کسی کو منظور نہیں۔ لیکن شاعر کہہ رہا ہے کہ جینے کا مزہ اس کے رو یعنی مرنے سے ہے۔ طلباء کہاں کہتے ہیں انسان کو ہوا و ہوس سے رہائی نہیں۔ سہا مہدوی کہتے ہیں ہوس جو گونا گوں طلبوں کی مضطربانہ سعی میں مسرت اور مزہ حاصل کرتی رہتی ہے تو حصول مطالب کی سعی کار سے سرور ہونا اور ہزاروں طلبوں رکھنا سب کا انحصار مرنے کے خیال پر ہے۔ طلباء کہاں کہتے ہیں انسان کو ہوا و ہوس سے رہائی نہیں۔ سہا مہدوی کہتے ہیں ہوس جو گونا گوں طلبوں کی مضطربانہ سعی میں مسرت اور مزہ حاصل کرتی رہتی ہے تو حصول مطالب کی سعی کار سے سرور ہونا اور ہزاروں طلبوں رکھنا سب کا انحصار مرنے کے خیال پر ہے۔ طلباء کہاں کہتے ہیں انسان کو ہوا و ہوس سے رہائی نہیں۔ سہا مہدوی کہتے ہیں ہوس جو گونا گوں طلبوں کی مضطربانہ سعی میں مسرت اور مزہ حاصل کرتی رہتی ہے تو حصول مطالب کی سعی کار سے سرور ہونا اور ہزاروں طلبوں رکھنا سب کا انحصار مرنے کے خیال پر ہے۔

طلباء کہاں کہتے ہیں انسان کو ہوا و ہوس سے رہائی نہیں۔ سہا مہدوی کہتے ہیں ہوس جو گونا گوں طلبوں کی مضطربانہ سعی میں مسرت اور مزہ حاصل کرتی رہتی ہے تو حصول مطالب کی سعی کار سے سرور ہونا اور ہزاروں طلبوں رکھنا سب کا انحصار مرنے کے خیال پر ہے۔

معنی پلٹ دینے کا جواز پیدا کر دیا۔ دیکھا جائے تو کیا اس شعر میں بھی معنویاتی تاوردہ کاری یا سامنے کے معنی کو گردش میں لا کر اس کے طرفیں کھول دینے، یعنی معنی آفرینی کا دردا کرنے کی وہی شعری گرامر کام نہیں کر رہی جس کے deep structure میں استردادی جدیت کے عمل آرا ہونے کا اشارہ ہم اوپر کر چکے ہیں؟ یا کیا یہ ہماری نظر کا دھوکہ ہے؟ آئیے مزید دیکھتے ہیں:

(3) نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈوبیا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

حالی کا کہنا کہ غالب نے ”نہستی کو ہستی پر ترجیح دی ہے اور ایک عجیب توقع پر معدوم محض ہونے کی تسنا کی ہے“ شعر سے مناسبت نہیں رکھتا۔ عین ذات نہ تو نہستی ہے نہ معدوم محض ہے جبکہ تصوف کے رائج تصورات کی رو سے موجودات و خواہر فریب حواس و اعتباری محض ہیں (ہستی کے مت فریب میں آجانبو اسما، عالم تمام حلقہ دام خیال ہے)۔ غور طلب ہے کہ کیا شعر میں لطف و انبساط و معنی آفرینی کی لٹھا استعمال یہی ہے کہ اس کشاکش سے نہیں بنتی جو خدا اور انسان دونوں کے روایتی تصور کے درود رو سے پیدا ہوتی ہے؟ گویا اس شعر میں بھی کہ نتیجتاً اس ارتداد سے ابھرنے والی معمولہ حقیقت کے قضا کو متناقض قرار دے کر معنی کی طرفوں کو کھولنے اور اس طرح نئے سے نئے معنی پیدا کرنے کی وہی جدلیاتی افتاد دہنی کا فرمان نہیں ہے جسے ہم پہلے دیکھ آئے ہیں۔ پہلے مصرع میں دو کلمہ ہائے لٹی آمنے سامنے لائے گئے ہیں۔ کچھ نہیں تھا تو خدا تھا جو عین ذات ہے۔ یہ ماضی پر دال ہے۔ دوسرا کلمہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا شرطیہ ہے اور حال و استقلال کی صورت (حالات) سے متعلق ہے۔ کیا دونوں کلموں میں لٹی کی حرکات سے معنی کی چابہ روایتی شکل زائل نہیں ہوگئی اور کیا ان تصورات سے وابستہ چلے آرہے پرانے معنی سہل نہیں ہو گئے یا گردش میں نہیں آ گئے۔ دوسرے مصرع میں بھی دو جدلیاتی نکات کا درگاہ ہیں۔ اول یہ کہ میرے ہونے، یعنی تعینات و موجودات میں مفید ہونے نے میرا مرتبہ گرا دیا۔ دوسرے یہ کہ میں اگر موجودات کے تعین میں نہ گمرا ہوتا تو عین ذات ہوتا۔ بنانے کی ضرورت نہیں کہ انسان کا

اصل الاصول یعنی ذات ہے۔ پس ظاہر ہوا کہ یہ نیشی کا نہیں انسان کے اصل الاصول یعنی ذات کے اثبات کا مضمون ہے جو صوفیا اور یوگیوں کے تصورات یا مایا نیز وجودی فکری نیچ سے مطابقت رکھتا ہے کہ حقیقت مطلقہ کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے اور صفات یعنی ذات ہیں، انسان فی نفسه کچھ نہیں، موجودات و تعینات اعتبار محض ہیں جو کچھ ہے مادیائی شعور کلی ہے! ملاحظہ ہو:

(سودا) اس قدر سادہ و پُرکار کہیں دیکھا ہے

بے سود اتنا سودار کہیں دیکھا ہے

(نیر) تھو تو رکب حور ہشتی ہمیں میں میر

کچھ نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

(دور) جگ میں آکر اور اُدھر دیکھا

ٹوٹی آیا نظر جہر دیکھا

غرض کیا غالب کے اس شعر میں بھی باوجود موضوع کے مختلف ہونے کے وہی حرکیات نفی یا جدلیات استردادی کارگر نہیں جس کی جھلک ہم پہلے دیکھ آئے ہیں۔ دراصل نفی یہاں نفی کے روایتی معنی میں نہیں بلکہ حرکیات (Dynamism) کے اصل الاصول کے معنی میں ہے جس کے باہمی تضادم اور آویزش سے جو فشار پیدا ہوتا ہے وہ بارود کے فٹیلے کی طرح ہے جو رواج عام سے چلے آ رہے روایتی معمولہ معانی کے انجماد کو بھک سے اڑا دیتا ہے اور انھیں مسترد قضا یا کشاکش یا گردش سے معنی کی نئی نئی شکلوں اور رنگوں کا چراغاں کر دیتا ہے جسے عرف عام میں معنی آفرینی یا حسن کاری کہا جاتا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ کیا غالب کی تخلیقی نہاد سے اس جدلیات کا کوئی حصہ خاص ہے؟

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں کیا ہم یہ مفروضہ قائم کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ غالب کی معنی آفرینی کے یوں تو کئی ابعاد کئی پہلو ہیں (بسیار شیوہ با ست بتاں را کہ نام نیست) تخلیقی عمل یوں بھی ہمید ہجرا بستہ ہے۔ تنقید اس کی قضا پانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی لفظ قرأت کی بنا پر قیاسات قائم کر سکتی ہے وہ بھی صرف ان عوامل کے ہارے میں جو تخلیقی عمل کی خصوصیات خاصہ سے تعلق رکھتے ہوں۔ تو کیا جس افتاد و فنی یا فکری نہاد کا ہم ذکر

کر رہے ہیں وہ غالب کے تخلیقی عمل کی خلقی خصوصیت کا لازمہ نہیں، اور کیا غالب اکثر و بیشتر جس شعری منطق کو اضطراری یا اختیاری طور پر کام میں لاتے ہیں اس کا کچھ نہ کچھ تعلق اس جدائی وضع یا حرکات لٹی سے نہیں جس کے سوتے ان کی لاشعوری گہرائیوں میں بیست ہیں؟

لیکن ہنوز یہ بات ایک سوال یا ایک مفروضہ سے زیادہ نہیں، تا آنکہ اس کے کھرے کھونے کو مزید جانچا پرکھا نہ جائے۔ آئیے حالی کی مثالیں دیکھیں اور دیکھیں کہ وہ بھی نظر ڈالتے ہیں۔

(4) توفیق باعزاز ہمت ہے ازل سے  
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

حالی بہا طور پر کہتے ہیں کہ "نیا اور اچھوتا خیال ہے"۔ خیال کے نئے اور اچھوتا ہونے کے بارے میں کوئی دو رائے نہیں لیکن دیکھنا یہ ہے کہ غالب کے یہاں نیا اور اچھوتا خیال بننا کیسے ہے یعنی غالب کے یہاں پہلے سے چلے آ رہے مضمون سے یکسر نیا مضمون (مضمون آفرینی) معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال آفرینی) یا اس کا کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انوکھا، نرالا، غلجائی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کو برقیہ دیتا ہے یا نئے معنی کی چکا چوند پیدا کر دیتا ہے جسے عرف عام میں طرکی خیال یا بدیع گوئی سے منسوب کیا جاتا ہے۔ آنسو کے قطرہ کا خون سے فزوں تر ہونا اور آنسو کی نسبت گہر سے ہونا رسیات شعری میں ہے، لیکن ان کے قصر سے غالب یکسر نیا مضمون کیسے بناتے ہیں۔ قطرہ آب اصل الاصول ہے۔ لیکن کیا مضمون کا انوکھا پن گہر اور اشک دونوں کے معمولہ تصورات کو گردش میں لانے اور ان کو مقلوب کر دینے سے پیدا نہیں ہوا ہے؟ حالی کا خیال ہے پہلے مصرع میں دعویٰ ہے دوسرے میں دلیل ہے کہ آنسو جس کو آنکھوں میں جگہ ملی ہے وہ اگر موتی بننے پر قانع ہو جاتا تو اس کو یہ دید نہ ملتا۔ مگر بات اتنی نہیں۔ مضمون تو ہمت عالی کے باعزازہ توفیق ہونے کا ہے جو مصرع اول میں بطور مبتدا ہے۔ آنسو کا موتی بننے پر قانع نہ ہونا بطور خبر ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ آنسو کے قانع نہ ہونے کو محض "بناتے" ہی

نہیں، اپنی شعری منطق سے اس کو محسوس کرا دیتے ہیں اور تازہ کاری کا یہ کرشمہ حرکیات فنی کے تفاعل سے ممکن ہوا ہے۔ غور سے دیکھیں تو یہاں دعویٰ و دلیل میں گردش ہے، یعنی آنسو گہر بننے پر قانع نہ ہوا اس لیے کہ اس نے ہمت عالی سے کام لیا اور اسی کے موافق اسے تائید فیجی حاصل ہوئی۔ معنی کا ایک قرینہ اور بھی ہے کہ آنسو کا قاطل قدر و منزلت اور قاطل رشک ہوا (اہل ہمت کے لیے) اس وجہ سے ہے کہ آنسو کی غیرت نے موتی بنا گوارا نہیں کیا بلکہ اس نے یہ ہمت کی کہ اپنی اصل پر قائم رہتے ہوئے پانی کا قطرہ بنا رہے۔ اس کی اسی ہمت اور غیرت کی بدولت اسے تائید فیجی میسر آگئی۔ یوں معنی آفرینی اور تازہ کاری کی راہ گہر اور اشک کی روایتی نسبت کو چیلنج کرنے اور ہمت عالی و توفیق ایزدی میں نسبت پیدا کرنے سے مکمل گئی۔ کیا اس میں مضمر شعری منطق کا تخلیقی تفاعل اسی جدلیاتی نہاد یا فنی اساس حرکیات کے سرچشمہ فیضان سے نہیں جس کو چاہنے پر کھٹنے کی راہ پر ہم چل رہے ہیں۔

(5) لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ

جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

حالی نے مضمون کی عدت کی دوا دی ہے کہ ”دشمنی بھی ہوتی تو اس میں بھی ایک نوع کا تعلق ہوتا، ہم اسی کو دوستی سمجھتے لیکن جب نہ دوستی ہو اور نہ دشمنی تو پھر کس بات پر دھوکا کھائیں۔“ مزے کی بات ہے کہ وہی غالب جو فارسیت کے غلو کے لیے مطعون ہیں، بھاشا کے دو ایسی لفظوں ’لاگ‘ اور ’لگاؤ‘ سے عجب ہنرمندی کا کام لینے میں کارگر ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعر کا سارا مزہ ان دونوں معمولی ایسی لفظوں کے دھوکا کو گردش میں لانے اور ان میں تخلیقی قطعییت ڈال کے ان کے معمولی پن کو غیر معمولی بنا دینے میں ہے؟ لاگ کی تخریج تقریباً تمام شاعرین تہذیبِ حالی میں دشمنی ہی سے کرتے رہے ہیں جبکہ یہاں لاگ کے معنی اولاً ایسے تعلق، انسیت یا دلچسپی کے ہیں جو چوہری طرح لگاؤ یعنی مکمل دلچسپی یا تعلق نہیں ہوا ہے۔ اگر اس روشنی میں دیکھا جائے تو پھر یہ معنی نکلتے ہیں کہ ابھی تھوڑا سا بھی تو تعلق یا لگاؤ نہیں ہے جسے خوش فہمی سے عاشق مکمل تعلق خاطر سمجھ لے۔ جب کچھ بھی

نہیں ہے یعنی ذرا سی بھی دلچسپی یا توجہ نہیں ہے تو تعلق خاطر کا دھوکا کس لیے کھائیں۔  
 غالب کی مجاز بیانی کا کمال ہے کہ وہ مانوس تصورات کو گردش میں لا کر ان کی تھلیب سے معنی آفرینی کا معنایطبیسی عرصہ قائم کر دیتے ہیں جو منطقی تجربے سے ماورا ہے لیکن جو ذہن غالب کو حد درجہ مرغوب ہے اور غالب کی بدیع گوئی و طرقلی کی اساس ہے۔ لاگ اور لگاؤ میں صوتی مناسبت بھی فطرت کی ہے، یہ حمد الصوت لیکن متضاد المعنی، یا قریب المعنی لفظی بیکر ہیں، بقول حالی ایسے ”دو الفاظ کا بہم پہنچانا“ کمال ہے لیکن زیادہ کمال ان کے ظاہری تضاد میں جدلیاتی شعری منطق سے ایک اور تضاد دکھا کر غیر معمولی، انوکھے و نایاب معنی پیدا کرنے سے ہے۔ دیکھا جائے تو لاگ و دشمنی نہیں ہے، اس میں بھی ایک تعلق لگاؤ کا ہے یعنی جھپٹ بھری اُسی سے ہوتی ہے جس سے کوئی رشتہ ہو۔ ع نہ کچھنو گرم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو۔ ’جب نہ ہو کچھ بھی‘ سادہ بیان نہیں، اس میں بھی جدلیاتی بیجا ہے، یعنی لگاؤ میں تو ’کچھ‘ ہے ہی، لاگ میں بھی کچھ نہ ’کچھ‘ ہے۔ دوسرے لفظوں میں حرکیات فنی کی دو میں آکر ’کچھ‘ منفی نہیں رہا، اثباتیت کا حامل ہو گیا یعنی ’کچھ‘ ہے۔ ’کچھ‘ ’لاشے‘ نہیں شے ہے۔ اب علم دو نہیں تین ہیں : لاگ، لگاؤ اور کچھ۔ روایتی رسمیات شعری کی رو سے یہ مناسبت لفظی ہے، لیکن فقط مناسبت لفظی جاو نہیں چکا سکتی، کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعری جدلیات فنی کی لاشعوری تخلیقی چھوٹ پڑنے سے لطف معنی کی جو تہ در تہ کلیات پیدا ہوتی ہیں، یہ کرشمہ کاری روایتی لفظیات کے احاطہ خیال میں بھی نہیں آسکتی۔

گرمی خسی ہم پہ برق جلی نہ طور پر

(6)

دیتے ہیں بادہ غرق قدح خوار و کچھ کر

حالی نے صحیح لکھا ہے کہ یہ خیال بھی بالکل اچھوتا ہے۔ لیکن وہ نہیں بتاتے کہ وہ کیا چیز ہے جو غالب کے یہاں خیال کو اچھوتا بناتی ہے، یعنی غالب کی شعری تشکیل میں وہ کیا تخلیقی عید ہے جو سامنے کے خیال کو چھوٹے ہی اس کو اچھوتا بنا دیتا ہے۔ بظاہر کوہ طور کے بارے میں ایک مقدس روایت کا اشارہ ہے جو موصول و معمول کا حصہ ہے۔ ہر وہ کوہ جو پہلے

سے پہلی آتی ہے وہ موصولہ ہے، ہر وہ چیز جو معلوم و معمول کے عرصہ میں آتی ہے وہ موصولہ ہے۔ چنانچہ موصولہ یا معمول کا خیال اچھوتا نہیں ہو سکتا۔ جو چیز اسے اچھوتا جاتی ہے وہ جمشیل یعنی معمولہ شے کا بیان نہیں بلکہ اس بیان کا رد ہے، مگر فی حقیقت ہم پہ برقی چمکی نہ طور پر، یہ دعویٰ ہے جس میں زور 'ہم' پر ہے، اور اس کو تقویت پہنچاتی ہے دلیل سے کہ شراب اُسے دی جاتی ہے جو شراب خوری کا ظرف رکھتا ہو یا اس کا مقہم ہو سکے۔ غالب کی تعلیمیت نے ایک تو مقدس تناظر کو ساقط کر کے بجائے اس کے انسان کو قائم کر دیا، مزید یہ کہ بادہ اور قدح کو ظرف کے تصور سے جوڑ کر عصیاں کا رد و خطا کا انسان کو یک گوشت تقدس عطا کر دیا ہے۔ کیا ان خیالی بیکروں اور ان کی تحقیقی تشکیل کی داخلی ساخت میں اسی لاشعوری جدلیاتی عمل اور حرکیات کا ہاتھ نظر نہیں آتا جس کا ذکر ہم کرتے آئے ہیں حالانکہ مضمون یکسر مختلف ہے اور تاثر بھی الگ ہے؟

(7) حرب مطلب مشکل نہیں فسونِ نیاز

دعا قبول ہو یارب کہ عمرِ خطرِ دراز

حالی کہتے ہیں کہ شعر میں بالکل ایک نئی شوقی ہے جو شاید کسی کو نہ سوجھی ہوگی۔ بالکل ٹھیک، لیکن غور طلب ہے کہ یہ شوقی کیسے حاصل ہوئی، خطر کی درازی عمر کو جو بمنزلہ 'حاصل' کے ہے، 'حاصل' تصور کرنے سے، کیونکہ دعا تو اس چیز کی مانگی جاتی ہے جو حاصل نہ ہو۔ غالب نے حاصل شدہ چیز کی دعا کا جواز پیدا کیا ہے اس لا حاصلی کے تصور سے، ہجر و نیاز کے باوجود جس کے رفع ہونے کا امکان نہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ عمرِ خطر کی درازی کی دعا مانگنے کی شوقی میں جدلیاتی حرکیات کی جھوٹ صاف پڑتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔

(8) آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شہرِ یاد

مجھ سے مرے گز کا حساب اے خدا نہ مانگ

ذاتِ باری سے خطاب اور قادرِ مطلق کے دامن کو حریفانہ کھینچنا اور شعری استدلال سے اس کشاکش کا جواز پیدا کرنا غالب کا محبوب مٹھلہ ہے جو حقد میں شعرائے قاری و اردو سے چلا آتا ہے۔ غور طلب ہے کہ جتنا شعری منطق انوکھی ہوگی اتنا معنی کی طرف سے



زیادہ نکلیں گی اور شعر اٹکھا اور باعزہ ہوگا۔ دیکھا جائے تو گنہ کے حساب کو رد تکمیل کیا ہے، اول تو گناہ تعداد میں اس قدر زیادہ ہیں کہ شمار ممکن ہی نہیں، دوسرے جتنے گناہ ہیں اسی قدر داغ ہیں جو باعث عدم تکمیل کے ہیں، لیکن حسرت رہ گئی کہ کاش ان کو بقدر شوق پورا کرتے ان کی تعداد اور بھی زیادہ ہے۔ الزام گنہ گاری کا ہے، غالب جدیاتی شعری منطق سے اُسے پلٹ دیتے ہیں اور عذرت یہ کہ بھائے انسان کے جو گنہگار و خطاکار ہے خود مشیت ایزدی جواب دہ ٹھہرتی ہے۔ مومن کا شعر ہے:

یہ طہر احسانا جذب دل کیسا نکل آیا

میں الزام اس کو دیتا تھا قصور اپنا نکل آیا

یہاں نہیں کہ اس نوع کی شعری منطق کی مثالیں اردو کے یہاں نہ ہوں، یہ فارسی گو یاں ہند اور سبک ہندی سے چلی آتی ہیں اور اردو غزل میں بھی ہیں۔ لیکن غالب کا معاملہ مختلف ہے۔ غالب کے یہاں یہ عمل یعنی جدیاتی گردش شعریات کی جان ہے، ایک وقتی رویہ ہے، ایک فکری نہاد جو اضطراری لاشعوری تخلیقی عمل کا حصہ ہے اور جاری و ساری ہے۔

(8) مجھ کو دیار غیر میں مارا وطن سے دور

رکھ لی مرے خدا نے مری نیکی کی شرم

یہ نسخہ راپور (1833) کا شعر ہے۔ غالب چند برس پہلے سفر کلکتہ سے لوٹ چکے ہیں۔ مقدمہ دشمن خارج ہو چکا ہے۔ پردیس میں مرنا کوئی نہیں چاہتا۔ یہ روٹین یا فہم عامہ کی سچائی ہے اور روٹین سچائی کلیشے کا درجہ رکھتی ہے جس میں کوئی تازگی کوئی شعریت نہیں، شعریت اور حسن کاری توقعات کو پلٹنے، کلیشے کو اجنبی اور غریب بنانے، (جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا رویہ) پسند شکوہ و سکی کی اصطلاح میں defamiliarise کرنے) مقبول کو نامقبول یا نامقبول کو مقبول بنانے میں ہے۔ جدیاتی شعری منطق سے اٹکھا جواز لانا غالب کے شعری عمل کا حصہ ہے۔ نیکی کی شرم رو جانے کا عذر لا کر غالب نے پردیس کی موت کو جو عرف عام میں ناگوار ہوتی ہے، رد تکمیل (deconstruct) کر کے اسے گوارا بنا دیا ہے۔ یوں نواب احمد بخش خاں اور نواب شمس الدین خاں کی پہچانی ہوئی اذیتوں اور

اپنوں اور فیروں کے سمجھ آنے اور سمجھ میں نہ آنے والے صدقات (جن کا چاقو ہڈیوں کے گودے تک پہنچ گیا تھا اور جن کی لاشعوری پر چھانپاں لرزتی ہوئی در آئی ہیں) ان سب کی مخصوص شعری منطق کے ساتھ تھلیب ہو گئی ہے اور غزل کی مخصوص استعاریت اور عدم واقعیت کے ساتھ۔ غزل کا آرٹ واقعیت کا نہیں واقعیت کی تھلیب، خیال پانی اور ایمائیت کا آرٹ ہے اور غالب کے یہاں ذاتی تجریدیت بلکہ جدلیاتی تجریدیت کا آرٹ بمنزلہ جوہر کے ہے جو اپنا جواب نہیں رکھتا۔

(10) ہے طیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

غالب کی شعریات کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ متصوفانہ مضامین کی بھی تھلیب کر دیتی ہے اور مخصوص شعری منطق سے ان میں بھی کوئی نہ کوئی انوکھا پہلو نکال لیتی ہے۔ ہر چند کہ پہلے مصرع میں دعویٰ ہے دوسرے میں دلیل ہے، دونوں مصرعوں کے تخلیقی عمل میں رد تکمیلی منطق رواں دواں ہے جو سامنے کے معنی کو پلٹ دینے سے عبارت ہے۔ موجودات عالم کو شہود کہتے ہیں اور ”غیب الغیب سے مراد مرتبہ احدیت ذات ہے جو عقل و ادراک و بصیرت سے ورالور ہے“ (حالی) یہ دیدہ تھی اور وجودی ماورائی فکر کے عین مطابق ہے جس کا اشارہ پہلے کیا گیا۔ یعنی شہود کو اصل سمجھنے والوں کی مثال ان لوگوں کی ہے جو خواب میں دیکھتے ہیں کہ ہم جاگ رہے ہیں حالانکہ وہ سو رہے ہیں۔ غالب جاگنے کے عمل کو خواب سے اخذ کرتے ہیں اور ان دونوں کے خیالی جیکروں کی باہمی آویزش سے دلیل کو انوکھا بنا کر اخذ معنی کے عمل میں گرہ ڈال دیتے ہیں، دوسرے لفظوں میں شعر میں اشکال (اہمال نہیں) پیدا کر دیتے ہیں اور لطف بیان کے لیے معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں۔ روی ہیئت پسندوں کے بقول اشکال یا غرابت سے اخذ معنی میں جو آویزش یا مزاحمت (resistance) پیدا ہوتی ہے وہ بجائے خود ایک بھالیاتی عمل ہے، یعنی شعریاتی حسن کاری اور طرفگی کا حصہ ہے۔ غالب کی تھلیبیت میں یہ خوبی قدم قدم پر ملتی ہے۔

(11)

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو

یہ لوگ کیوں مرے ظلم جگر کو دیکھتے ہیں

ظلم جگر سے ظلم کی گہرائی اور درد کی توقع پیدا ہوتی ہے لیکن غالب اپنی مخصوص جدیاتی منطق سے معمول و مانوس توقع کی روٹھکیل کرتے ہیں اور محبوب کے دست و بازو کو نظر نہ لگے کی تحسین کا نرالا پہلو پیدا کر کے لطف معنی کو دوبالا کر دیتے ہیں۔

مزید مثالوں کی بحث میں اب فقط اشارہ کر دینا ہی کافی ہوگا کیونکہ جس نکتے کو ہم اشارہ رہے ہیں اور جو مفروضہ مباحث سے ابھر رہا ہے اس کی خاصی مثالیں اوپر آچکی ہیں۔ تاہم حالی نے 'طرنگی خیال' اور 'حدت مضامین' کی بحث میں جن عمدہ اشعار کو پیش کیا ہے، ہم نے انہیں کی تعبیر نو سے دکھایا کہ یہ طرنگی خیال اور حدت مضامین دراصل ایک مخصوص افتادِ فہمی اور تخلیقی عمل سے پیدا ہوتی ہے جس کا گہرا تعلق جدیاتی وضع سے ہے۔ چنانچہ حالی کی بقیہ مثالوں کی نتیجہ بھی ضروری ہوگی، ہر چند کہ اب ہم بحث کو سینے کی طرف رجوع کرنا چاہیں گے۔

(12)

رنج سے خوگر ہوا انسان تو مست جاتا ہے رنج

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

اس میں بھی دہی و دلیل ہے اور شعر کی حسن کاری کا مدار جدلیات فہمی پر ہے۔ حالی نے دوسرے مصرع میں مشکل اور آساں میں ضدِ حقیقی کا ذکر کیا ہے لیکن جیسا کہ ہم واضح کر چکے ہیں غالب کی شہریات کا کمال ضدِ حقیقی کے بیان میں نہیں بلکہ شعری منطق سے اس کو زائل کرنے میں ہے کہ مشکلیں مشکل نہ رہیں بلکہ آساں ہو گئیں۔ یہ معنی کی گردش ہے جو اگرچہ دوسرے مصرع میں معراج کو پہنچتی ہے لیکن شروع پہلے مصرع سے ہو جاتی ہے یعنی رنج کی تھلیب سے اور جوازِ خوگر ہونے سے پیدا کیا ہے کہ رنج سے خوگر ہونے سے رنج رنج نہیں رہتا، ایسے مشکلوں کی کثرت ہو تو مشکلیں مشکل نہیں رہیں آساں ہو جاتی ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ غالب کی لاشعوری شعری نہاد ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ جس بیکہ خیالی کو چھوٹے ہیں اس کو گھما کر اس کے دوسرے رخ کو سامنے لے آتے ہیں اور فہمی

تجربہ عت سے معمول اور غیر معمول سب طرح کے معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں۔ پھر اس طرحی خیال اور نیرنگ نظر پر خود ہی حیران ہوتے ہیں اور دعوت نگارہ دیتے ہیں کہ سبحان اللہ کیا منظر ہے / دوائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو: آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا /۔

(13) ملنا ترا اگر نہیں آسان تو سہل ہے

دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

مندرجہ بالا شعر غالب کی مخصوص تخلیقیت اور جدلیاتی شعری منطق کا اعجاز ہے۔ سادگی اور ایسی سادگی اور پیچیدگی اور ایسی پیچیدگی کہ بیان کی زد میں نہ آئے، سہل متنع سے بھی آگے کی کوئی چیز ہے یا سحر و اعجاز ہے۔ غالب کی سادگی بھی کبھی زبان کی آخری حدود کو چھونے لگتی ہے اور روزمرہ کے معمولی لفظوں کو پکھلا کر انہیں کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ نادر و نازہ کا تراکیب و حسن آفریں بھرا یہ بیان سے معنی کا گلشن نا آفریدہ پیدا کر دیتا ایک بات ہے، اور معمولی زبان کو غیر معمولی بنا کر معنی کا طلسم کد، حیرت قائم کر دینا ایک الگ جادو ہے۔ پہلے مصرع میں جو کچھ کہا ہے دوسرے مصرع میں اس کو پلٹ کر اشکال ورا اشکال کا بھنور پیدا کر دیا ہے۔ "آسان" اور "سہل" بظاہر ہم معنی لفظ ہیں، لیکن غالب ان کو ہم معنی نہیں رہنے دیتے۔ اسی طرح غالب نے دشوار کو دشوار بھی نہیں رہنے دیا۔ یہ تخلیقی عمل میں مضمر جدلیات استزدادی کا کمال ہے۔ پہلے مصرع میں بھی "نہیں" کی حرکیات ہے اور دوسرے میں بھی، اور غالب اس سے ایسی شعری تشکیل قائم کرتے ہیں کہ آسان اور عدم آسان اور دشوار اور عدم دشوار کے تقاضا باہمی سے معنی معلوم finite (محدود) سے موبوم ہو کر infinite (لامتناہی) ہو جاتا ہے جو معنی آفرینی کا معجزہ ہے کہ خیرا ملنا اگر آسان نہیں یعنی دشوار ہوتا تو سہل تھا (گویا غلش آرزو سے چھوٹ جاتے) مگر دشواری یہ ہے کہ جس طرح آسان نہیں اسی طرح دشوار بھی نہیں (یعنی غلش آرزو سے چھوٹ بھی نہیں سکتے)۔ ہادی انظر میں آسان نہ ہونا = دشوار کے: اور دشوار بھی نہیں = سہل کے، لیکن درحقیقت دونوں مصرعوں میں شعری منطق نے چاروں اعلام کو وہ نہیں رہنے دیا جو وہ اصل

میں ہیں، یعنی دشوار نہ ہونا آسان ہونا نہیں اور آسان نہ ہونا یا سہل ہونا دشوار نہ ہونا نہیں۔ تو دوروف کہتا ہے شاعری زبان سے تشدد روا رکھتی ہے اور عام زبان کا قتل کرتی ہے لیکن غالب کے یہاں عام زبان کا قتل نہیں، قتل عام ہوتا ہے۔ یہ شعرا ہی کا کرشمہ ہے۔

(14) وفاداری بشرط استواری اصل ایمان ہے

مرے بت خانے تو کہے میں گاڑو براہمن کو

حالی نے اس شعر کو وفاداری کے تحت لیا ہے۔ ہمارے خیال میں یہاں focus ایمان پر ہے جس کی روایتی یا معمولہ تعریف کو شعرا اپنی مخصوص جدلیاتی منطق سے مہذب کر دیتا ہے۔ روایتی تنقید کی رو سے یہ نیا مضمون پیدا کرنا ہے۔ لیکن صرف یہ کہہ کر کہ مضمون نیا ہے تنقید بری الذمہ نہیں ہو سکتی۔ یہ بتانا بھی اس کی ذمہ داری ہے کہ نیا مضمون کیسے 'نیا' بنا ہے۔ ایمان سے عرف عام میں مراد مذہب کے ظواہر و وظائف یا ارکان و عقائد ہیں، غالب اس پر ضرب لگاتے ہوئے اس کو گھما دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایمان کی اصل ظواہر نہیں بلکہ وہ وفاداری ہے جس میں استواری ہو۔ یہ رد تکفیل کا پہلا قدم ہے، دوسرا قدم جس میں جدلیاتی طریق اور ندرت کہیں زیادہ ہے اور اس نوع کی ہے کہ قاری دم بخود رہ جاتا ہے۔ وہ یہ کہ براہمن اگر ساری عمر بت خانے میں کاٹ دے اور وہیں مرے تو اس کو کعبہ میں جگہ دینا چاہیے کیونکہ وفاداری میں اس کی استواری مسلم ہے۔ غالب جس طرح معمولہ تصورات کو بدل کر جدلیات نفی سے نئی شعری سچائی قائم کر دیتے ہیں، وہ قائل تو کرتی ہی ہے، انوکھے پن اور شوخی سے لطف و انبساط کا سامان بھی پیدا کر دیتی ہے۔ کبھی کبھی تو شعری تکفیل میں معرکہ کا سامان پیدا ہو جاتا ہے اور ترسیل میں بھی resistance مزاحمت پیدا ہوتی ہے جو بجائے خود جمالیاتی شعری عمل کا حصہ ہے جو معنی معمولہ کو معنی نادر و تازہ کار بنا دیتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اس شعر میں بغیر کوئی شدت اختیار کیے غالب نے مذہبی و تقیہ نویسیت اور سخت گیری پر (جو تنگ نظری و تعصب کو راہ دیتے ہیں) وار کیا ہے اور جیہاڑے بیان ایسا اٹھکھا کہ وار خالی نہیں جاسکتا۔

(15) طاعت میں تا رہے نہ سے وانگیں کی لاگ

دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

یہ شعر بھی مذہب کے روایتی تصور یعنی عذاب و ثواب پر شوقی کے حیرانے میں چٹ کرتا ہے۔ حالی نے اس کی تاویل تصوف کے تحت کی ہے۔ میر کا شعر ہے:

ہائے ہے ہی نہات کے ظم میں

ایسی جنت گئی جہنم میں

اس میں استہزائی لہجہ میں خاصی تضحیٰ در آئی ہے جبکہ غالب کے یہاں شعری منطق کی لطافت اور قائل کردینے والا استدلال ہے۔ لاگ جیسا بے ساختہ ویسی روزمرہ جو پہلے بھی آچکا ہے آگرہ کے بھین کی یاد دلاتا ہے جب لسانی لاشعور قائم ہوا ہوگا۔ یہاں یہ خواہش، چاہ، طلب، توقع یا طمع کے معنی میں آیا ہے۔ چٹ بہشت اور نہ وانگیں کی طمع پر ہے اور شعریت اس بیکر خیالی کے دور در رو سے پیدا ہوئی ہے جسے غالب نے دوزخ میں ڈال دینے کی تلقین کی ہے۔ لفظ لاگ میں ملاوٹ کا شائبہ بھی ہے جس سے موعودہ شہد و شراب کے تقدس پر ضرب پڑتی ہے۔ میر کے یہاں ایسی جنت گئی جہنم میں، محاورہ آتا ہے جیسے کہہ دیتے ہیں بھاڑ میں جائے۔ غالب کے یہاں پر لطف شعری منطق کی لٹھا ہے جس میں جنت کے روایتی تصور کے رو سے بے فرض طاعت کا تصور راسخ ہو جاتا ہے۔ اغلب ہے کہ غالب کے ذہن میں راہبہ بصری کا بیکر خیالی موجود رہا ہو جن سے منسوب ہے کہ ایک ہاتھ میں آگ اور ایک ہاتھ میں پانی لیے جا رہی تھیں۔ راستے میں کسی نے پوچھا یہ کیا ہے؟ فرمایا کہ آگ سے جنت کو اور پانی سے دوزخ کو منادینا چاہتی ہوں تاکہ لوگ جنت اور دوزخ سے بے نیاز ہو کر خدا کی عبادت کر سکیں۔

(16) دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا

میں نے یہ چاہا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

دوسرا مصرع تقریر کی لذت کا بدھنی استعارہ ہے گویا بے ساختہ کہہ دیا گیا ہے۔ لیکن معلوم ہے کہ غالب اپنے شعری متن کو کتنا مانتھے اور کڑی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ بظاہر شعر

میں کوئی کلمہ لفظی نہیں لیکن حرکیات لفظی یہاں بھی کارگر ہے ہر چند کہ مین اسطور ہے۔ بات کا دل میں ہونا عدم تقریر یا عدم کلام ہے اور تقریر کی لذت کو قائم کرنے کے لیے لایا گیا ہے جو معنی بر کلام ہے۔

(17) اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

بقول حالی نیا خیال ہے لیکن بنایہ بھی جدلیات لفظی کی گردش سے ہے، یعنی جام جم جس کی تعریف روایتا ہوتی آئی ہے، یہاں اس کی روٹھکیل ہو گئی ہے۔ ایک معمولی سامنی کا سکورا اس سے اچھا ہے کہ ایک کی جگہ دوسرا آسکتا ہے۔ شعری منطق کا کمال یہ ہے کہ جام جم جو عہد رفتہ کی فرسودگی کا نشان ہے، یہاں اس کا رد ہی نہیں، یک گونہ تذلیل و تحقیر بھی کی گئی ہے کہ اس کا ٹوٹ جانا اس کے عیب پر دال ہے، اور جو چیز وہاں عیب ہے یہاں عدم عیب بلکہ عین خوبی ہے۔ جام جم کے سامنے کے معمولہ پیکر خیالی کی تھلیب جو روایتی معنی کو پاش پاش کرتی ہے معنی آفرینی کی کلمہ ہے اور شعریت کو گہرا کر دیتی ہے۔

(18) رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے

بھرے ہیں جس قدر جام و سہو میخانہ خالی ہے

حالی نے اس شعر کو تصوف کی ذیل میں رکھا ہے۔ دوسرا مصرع تھلیل میں ہے کہ میخانے میں جام و سہو کا شراب سے بھرا رہتا اس بات کی دلیل ہے کہ میخانے میں کوئی میٹھور نہیں ہے۔ دنیا میں اہل ہمت کا وجود ہوتا جو انکسارت کرتے تو دنیا اس قدر آباد نظر نہ آتی۔ ہادی انکسار میں یہ معلوم نہیں ہوتا لیکن یہ ادنیٰ تامل اندازہ ہو جاتا ہے کہ جدلیات لفظی یہاں بھی بیچ در بیچ ہے۔ پہلے مصرع میں کلمہ لفظی بہ اطلاق ہے، دوسرے میں لفظی مستور ہے کہ جام و سہو جس قدر بھرے ہیں میخانہ اس قدر خالی ہے۔ شعری منطق کی ساخت کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ غالب کا ذہن کس طرح بے ساختہ یعنی لاشعوری طور پر حرکیات لفظی کے تکمیل سے نئے سے نئے تازہ و طبع معنی کا اثبات کرتا ہے۔ بھرے ہوئے جام و سہو سے خالی میخانہ برآمد کرتا، اسی طرح دنیا کے آباد و بارونق ہونے سے اہل ہمت کی ناموجودگی کو

مستحکم کرنا، اور پھر متوازنیت کے اس تناظر میں بھٹوار کو اہل ہمت سے استعارہ کر کے معنیات کی ایک نیکمرئی بدھن و پر لطف ساخت قائم کر دینا شعری تشکیل کا اعجاز نہیں تو کیا ہے۔

(19) ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی لئے داو

یاد رہے اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

اس نوع کا شعر اوپر گزر چکا ہے۔ حسرت شوق کا مضمون غالب کا مرغوب مضمون ہے۔ کردہ گناہوں کو ناکردہ گناہوں کا بیچ دے کر حرکیات نفی کے ذرا سے مس سے غالب نے نہ صرف نیا مضمون پیدا کر دیا ہے بلکہ شوخی و بذلہ نجی سے معنی کا حسن بھی ودھالا کر دیا ہے۔ شعر سلیس و سربلج الہ شیر اس قدر ہے کہ اجتماعی حافضے میں نقش ہو چکا ہے۔

(20) مختصر مرنے پہ ہو جس کی امید

نامیدی اس کی دیکھا چاہے

امید اور نامیدی میں جدلیات نفی ظاہر ہے، مرنے اور جینے کے پیکر خیالی میں یہ رشتہ مضمر ہے۔ شعر انھیں پیکروں کی حرکیات باہمی پر قائم ہے۔ شعر جتنا سلیس اور سادہ معلوم ہوتا ہے، معنی کا نظام اتنا گھماوا لگے ہوئے ہے۔ مرنا وال ہے نامیدی پر، لیکن غالب کا شعری عمل دہی پیکر کو شوق کر کے امید پر اس کا انحصار دکھاتا ہے اور پھر اسی امید سے نامیدی کے تصور میں شدت پیدا کر کے اسے شدید تر بناتا ہے۔ ضروری نہیں کہ تخلیقی عمل میں غالب کا ذہن ایک ایک کر کے کڑیوں کو جوڑتا ملاتا ہو، شاید ایسا نہیں۔ ممکن ہے کہ یہ پہلی تخلیقی عمل چشمِ زدن میں ہوتا ہو اور پیکر خیالی اپنے جدلیاتی رشتوں کے ساتھ وارد ہوتے ہوں۔ لگتا ہے غالب کا شعور و لاشعور حرکیات نفی کے در و بست میں اس قدر رچا بسا ہوا ہے کہ غالب شاید سادہ سوچتے ہی نہیں۔ ان کا تصور حقیقت یا حقیقت کے اظہار کا طور سادہ ہے ہی نہیں۔ انھیں حقیقت اس طرح سیدھی سادی نظر ہی نہیں آتی جس طرح دوسروں کو بالعموم دکھائی دیتی ہے۔ ان کی قوت واہمہ کسی داخلی برقی رو سے معلوم کو معدوم اور معدوم کو معلوم بنا دیتی ہے۔ وہ ہر بات میں روش عام کے خلاف چلتے ہیں اور قاری



حیرت زدہ دم بخود رہ جاتا ہے۔ معنی بنتا کھلتا ہے اتنا ہی مستور رہ جاتا ہے۔ یہ بات قیاس کی حد تک تو کہی جاسکتی ہے کہ غالب غالب کی فکری پیچیدگی و بلاغت کا دانش مند کی فلسفیانہ معنی بندی اور ہار یک بینی کی روایت سے کچھ نہ کچھ لاشعوری "آرکی" رشتہ ضرور ہے جیسا میر تقی میر کے اختواں سوز تصور عشق کا "زمن بختی" کے قلب و نظر کو گداز کر کے رکھ دینے والے سوزدروں کی روایت سے ہو سکتا ہے۔ اس پر شاید یہ اعتراض ہو کہ اس سے عرب و عجم کے واضح اثرات کی ان دیکھی ہوئی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس سے عرب و عجم کے اثرات کا صرف نظر لازم نہیں آتا، عرب و عجم کے ہمہ گیر اثرات و روایات برحق، لیکن صدیوں کا بین العہد میں اختلاط و ارتباط بھی اپنی جگہ ہے جس سے یہ رنگ اور چمکا ہو گیا ہے۔

میر و غالب ہوں یا انیس و آفتاب، غور طلب ہے کہ کیا ان کا ذہن و لاشعور اپنی مٹی سے بنا ہوا نہیں ہے؟ اس میں گندھا ہوا نہیں ہے؟ یا پھر کیا اسے اس سے یکسر بے نیاز و بے تعلق دکھایا جاسکتا ہے یا کسی دوسرے کا ظل ثانی ثابت کیا جاسکتا ہے۔ اہل فارس تو ہمارے شعرا کو مزا چا مختلف سمجھتے اور سبک بندی کا نام دھرتے ہیں۔ لیکن ہم ہیں کہ اپنی تخلیقی انفرادیت کو پہچاننے سے گریز کرتے ہیں اور کھل کر اس مسئلہ پر گفتگو نہیں کرتے۔ جتنی توجہ ہم کو اپنے فارسی گو شعرا کے لاشعوری تخلیقی و فکری رشتوں پر کرنا چاہیے تھی ہنوز ہم نے نہیں کی۔ جیٹکس ایک عقدہ لائنل ہے تاہم کچھ عناصر مضمحل و مستور کار گر رہتے ہیں جن کو کھوجنے کی سعی و جستجو سے نظریں چرانا بھی بہر حال مستحسن نہیں۔ غالب کے منہ بولنے ایرانی و تورانی عناصر اچھی طرح معلوم ہیں اور ان کا وہجہ افتخار ہونا بھی میں حق ہے، لیکن جڑوں کا خاموش عمل دخل بھی تو کچھ معنی رکھتا ہے، اس کو دیکھنے دکھانے پر توجہ نہیں کے برابر رہی ہے۔ اس کی کچھ سعی کی جاسکتی تو غالب کی مجتہدانہ فکر اور حقیقت کو منفرد طور پر انگیز کرنے کے طور طریقوں، لاشعوری خلقی افتاد اور تخلیقی تجربہ میں جاری و ساری جدیاتی فنی کے مشورع ہجڑوں کے عمل دخل کا ممکن ہے کوئی سرا مل سکے۔

حالی نے غالب کی طرف کی خیال اور جدت مضامین پر اپنی تنقید جن مثالوں پر قائم کی

ہے اس پر ہماری تنقید و تنقیح اور تعبیر نو کی اشاراتی مہنگو یہاں ختم ہوتی ہے۔ حالی کے فرمودات اپنی جگہ نہایت مناسب اور معقول ہیں کہ طرقلی خیال اور جدت و ندرت مضامین غالب کی خصوصیات خاصہ ہیں۔ اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے ہم نے اپنے سوالات حالی کے متن ہی سے برآمد کیے ہیں کہ طرقلی خیال اور جدت و ندرت مضامین عمومی اصطلاحات ہیں جن کا اطلاق دوسرے شعرا پر بھی اسی طرح کیا جاسکتا ہے تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں۔ حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی، لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرقلی خیال اور ندرت و جدت مضامین جس پر غالب کی عظمت کا دار و مدار ہے وہ ان کی تشکیل شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ تشبیہ و استعارہ و کنایہ و تمثیل و شونی و ظرافت وغیرہ تو سامنے کے ہتھیار لازم ہیں، ان کی کارکردگی و حسن کاری میں کلام نہیں، لیکن ان سب کے پس پشت کیا کوئی اور نظام بھی ہے، یا کیا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی تدبیریں ہم رکھتی یا قدر مشترک اور بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی، شعوری یا لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو، یا غالب کی اتقاد و فنی کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ نیز اگر حرکیات یا جدلیات فنی کا تفاعل غالب کے تخلیقی عمل میں جاری و ساری ہے اور غالب کی سرشت و نہاد کا حصہ معلوم ہوتا ہے، تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیر زمین جڑیں کہاں ہو سکتی ہیں۔ گویا ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکر حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو پہ پہلو غالب کی تشکیل شعر اور معنی آفرینی کے تخلیقی ہمیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی جستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشت ہاتھ آجائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

حالی نے ہر چند کہ جس اشعار مثالوں میں دیے ہیں، لیکن یہ اشعار دیوانِ ریخت کی جان ہیں۔ عمدہ اشعار تو اور بھی ہیں لیکن بحث کی عبارت انہیں پر اٹھائی گئی ہے۔ دیکھا جائے تو اشعار روایت وار ہیں، گویا حالی نے دیوانِ ریخت کو پیش نظر رکھا ہے اور نہایت غور و فکر سے ان کا

انتخاب کیا ہے۔ ہم نے بھی (الا آخری شعر کے) وہی ترتیب برقرار رکھی ہے۔ طرنگی خیال اور جدت مضامین کی مرکزی بحث کے بعد حالی نے مزید خصوصیات کا ذکر کیا ہے جو اس طرح ہیں۔ (1) نئی تشبیہوں کا ابداع جس پر خیال کی جدت ان کو مجبور کرتی ہے، (2) استعارہ و کنایہ و تمثیل، (3) شوقی و ظرافت، (4) پہلو دار اشعار، (5) تقلید سے گریز، قدما کے سیدھے سادے خیالات اور معمولی اسلوبوں میں نئی نزاکتیں پیدا کرنا اور نئے لفظی و معنوی تصرفات کر کے ان میں عدت اور طرنگی اور معنی آفرینیاں پیدا کرنا وغیرہ۔ (یادگار، ص 114-119)۔ دیکھا جائے تو یہ سب طرنگی خیال و جدت و ندرت کے اسی مرکزی مبحث کی شقیں ہیں یا کسی نہ کسی طور اسی پر منتج ہوتی ہیں جس سے اوپر بحث کی گئی۔

یہ وہ صورت حالات ہے جو انیسویں صدی میں سبک ہندی کی ارتقائی منازل کو ظاہر کرتی ہے کیونکہ حالی صاف لفظوں میں کہتے ہیں ”جو انتخاب ایک مدت کے بعد قاری غزل میں پیدا ہوا، ضرور تھا کہ وہی انتخاب اردو غزل میں ایک عرصہ کے بعد پیدا ہو ... سیدھے سادے عمدہ اور لطیف اسلوب سب ہڑ گئے اور متاخرین کے لیے ایک بچوڑی ہوئی ہڈی کے سوا باقی کچھ نہ رہا ... چنانچہ جن کی فطرت میں اور بختگی اور اناج کا مادہ تھا وہ اپنے اپنے مبلغ فکر کے موافق نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کرنے لگے۔“ (یادگار، ص 120-121) حالی یہاں سعدی، حافظ، خسرو کی غزل کے مقابلے میں نظیری، ظہوری، عرفی، طالب، اسیر وغیرہ کی مثال لاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو انتخاب قاری غزل میں چار سو برس کے بعد ظہور میں آیا، ریختہ میں وہی انتخاب ڈیڑھ سو برس کے اندر اندر پیدا ہو گیا اور متاخرین اپنی اناج اور نزاکت خیالی سے نئی نئی نزاکتیں اور لفظی و معنوی تصرفات کر کے ان میں عدت اور طرنگی پیدا کرنے لگے۔ خاطر نشان رہے حالی نے یہاں بیدل کا نام نہیں لیا کیونکہ اس وقت تک بدحوہ بیدل اوئی Canon کا حصہ نہیں تھے، یعنی نہ صرف قبول نہیں ہوئے تھے بلکہ مطعون تھے، (جس کا ذکر آئے گا) اور تو اور شبلی نے بھی شعرا لغیم (13-1906) سے بیدل کو باہر رکھا تھا اور حالی نے جہاں جہاں بیدل کا ذکر کیا ہے بطور تحسین نہیں ہے، ہر چند کہ حالی سبک ہندی کے شعر یاقی ارتقا اور بلوغ کا دفاع کر رہے تھے۔

خاطر نشان رہے کہ فارسی میں ہندی ایرانی نزاع مزید سے شروع ہو چکی تھی اور اس کا خاص نشانہ متاخرین ہندی شعرا بالخصوص بیدل تھے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ تھارے حامیان قہرل کے بعد غالب نے بھی فارسی گویانہ انداز سے اپنی برکت اپنے خاص جدلیاتی انداز سے کرنا شروع کر دی تھی، یعنی خود ہندوؤں کو ہند سے اپنی برکت اپنے خاص جدلیاتی انداز سے کرنا بہترین اہمیت ہونے کے باوصف انھوں نے پارسی ہر مزد و عبد الصمد کا ذاتی اسطور (متھ) تراشا اور ساری زندگی خود کو فارسی اہل زبان ثابت کرنے کی سعی نامشکور کرتے رہے۔ اور تو اور اسی باعث زندگی کے آخری برسوں میں قاطع برہان کا قضیہ نامرضیہ بھی پیدا ہوا اور ہر حسابے کے جس زمانے میں غالب کو سرپرستی و عافیت کی زیادہ ضرورت تھی اسی زعم کی وجہ سے نواب رامپور کے رشتے میں بھی دراڑ آ گئی۔ شعوری اور لاشعوری اثرات کا پراسرار تحلیل کیا کیا نفسیاتی گمراہی اور وجودی دقتیں و ناگزیر مشکلات predicament پیدا کرتا اور نیرنگ نظر دکھاتا ہے، غالب کے زمانہ کا یہ منظر نامہ اس کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے دم عناصر متقاطعاً crisscross کرتے ہیں جن کی گتھیوں کو ابھی پوری طرح کھولا نہیں گیا اور جن کو پوری طرح پرکھنے اور سمجھنے میں ابھی وقت گئے گا۔ غالب کا بہار ایجاد بیدل پر جان چھڑکنا اور پھر بیدل سے اپنی برکت کا اعلان کرنا اور طرز بیدل بجز تلقین نیست کہنا، اور اس سب کے باوجود بیدل کی تجربیت اور پیچیدہ خیالی سے لاشعوری طور پر زندگی بھر چپچاہ نہ چھڑا سکا (اس لیے کہ وہ لاشعوری imprint کا حصہ تھی)، ہر چند کہ بظاہر معنائی معلوم ہوتا ہے لیکن غالب کی جدلیاتی ذاتی نہاد کی روشنی میں یہ معنی اتنا لائچل نہیں رہتا بلکہ اس کی کچھ گمراہی آسانی سے کھل جاتی ہیں۔ مزید یہ کہ ہندی ایرانی نزاع تو ہندوستان ہی سے شروع ہوئی تھی اور ہنوز اس وقت ایرانی علاو شعرا نے سبک ہندی کی اہانت آمیز (derogatory) اصطلاح سے متاخرین ہندی شعرائے فارسی کو مطعون کرنا شروع نہیں کیا تھا، پھر بھی متاخرین شعرائے فارسی کی اہمیت اور سبک ہندی کی نزاکتوں اور گہری معنویتوں کے دفاع میں بشمول حالی سمجھوں نے بالعموم اعتدال کا لہجہ اختیار کیا اور اسی میں کم و بیش پوری انیسویں صدی اور بیسویں صدی کا کچھ

حصہ منت گیا۔

یہ فضا کہیں تیسویں صدی کے ریل دوم میں بدلنا شروع ہوئی۔ اس تبدیلی کا عمل یا ادبی شہوتوں کا پیش منظر آنا یا پس پشت چلے جانا (یا ادبی canon کا پھیلنا یا سکڑنا) خاصا دلچسپ اور گہرہ در گہرہ سلسلہ ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ جیسے جیسے غالب کی عقلیت کا نقش راسخ ہوتا گیا، بیدل اور دیگر قاری گویا ان ہند کے ہمہ گیر اثرات اور ان کی شعریات، معنویت و اہمیت کو بھی پیش منظر آیا یعنی قبولہ جانے لگا اور بیدل شناسی کا باقاعدہ باب بھی قائم ہونے لگا۔ اس کے ساتھ ساتھ سبک ہندی کے بارے میں بھی روش بدلنے لگی اور سبک ہندی کے خصائص کا ذکر اب بطور اعتزاز نہیں بلکہ بطور امتیاز و انفرادیت کیا جانے لگا۔ تیسویں صدی کی دوسری دہائی میں غالب کی نو عمری کے منسوخ شدہ کلام ریختہ کی دریافت اور نسو حیدریہ کی اشاعت سے گویا غالب شناسی کی ایک بڑی شاہراہ کھل گئی اور غالب کے ابداع و معنویت و اہمیت سے متعلق مباحث کے نئے نئے دروازے کھلے۔ یوں دیکھتے ہی دیکھتے شعر نہیں د خن سخی کی ایک وقیع علمی روایت وجود میں آگئی۔ اس کا ایک بالواسطہ اثر یہ ہوا کہ بیدل جیسا عظیم شاعر جو سبک ہندی کے شعرا میں کہیں پیچھے پڑا ہوا تھا، اب (foregrounding) پیش منظر آنے کے عمل سے گزرنے کے بعد ادبی canon کے مرکز میں آگیا اور شعری معنویت کے اعتبار سے قائم ہو گیا۔

آج کے سفر میں ہم اس سب سے استفادہ کریں گے، بیدل شناسی اور سبک ہندی کی معنویاتی جہات پر بھی نظر ڈالیں گے جن سے غالب کی تشکیل شعرا اور معنی آفرینی کے تذورہ اور بیچ در بیچ رشتوں کے بارے میں اب کوئی شبہ نہیں رہا۔ دانش ہند میں جدلیات نفی کی کارکردگی اور بودھی فکر (= ٹھوڈیتا) کے لاشعوری جدلیاتی مضمرات کے بارے میں بھی کچھ گفتگو ضروری ہوگی۔ نیز کلام منسوخ نسو، ہوپال مشمولہ نسو حیدریہ اور انیس برس تک کی عمر کے خطی نسخہ حفظ غالب کے تاریخی شواہد، نیز متداول دیوان کے متن سے بھی حتی الامکان مدد لی جائے گی۔ لیکن پہلے کچھ ذکر مہدارضن بجنوری کا ہو جائے جو غالب شناسی کے افق پر ایک قطعہ مستقبل کی طرح نمودار ہوئے اور آن کی آن میں اپنی چکاچوند سے

ع حالیہ غلطہ درگتہد الخاک انداز کے بطور ایک فوق شعوری جدلیاتی جملہ تو ایسا لکھ گئے کہ جن کو پسند ہے وہ بھی حیرت زدہ و مبہوت ہیں اور جن کو ناپسند ہے وہ بھی حیرت زدہ و مبہوت ہیں لیکن یہ جملہ غالبیات کی تاریخ میں ہمیشہ کے لیے ثبت ہو چکا ہے۔



”جو غو بر شو پردے مرزا کی شاعری اور نکتہ پرداز ی پر اُن کی زندگی میں چڑے رہے اور جو اب تک مرثعہ نہیں ہوئے، کیا محب ہے کہ ہماری یا ہمارے بعد کسی دوسرے شخص کی کوشش سے رفع ہو جائیں۔“

— حالی



مٹھی بھی بخش حقیر کے بارے میں غالب ایک قاری خط میں لکھتے ہیں :

"خدا نے میری نیکی اور چھائی پر رحم کیا: اور ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جو میرے زخموں کا مرہم، اور میرے درد کا درماں اپنے ساتھ لایا! اور جس نے میری اندھیری رات کو روشن کر دیا۔ اُس نے اپنی باتوں سے ایک ایسی طبع روشن کی جس کی روشنی میں میں نے اپنے کلام کی خولہ جو حیر و سختی کے اندھیرے میں خود میری نگاہ سے غفلت تھی دیکھی۔ میں حیران ہوں کہ اس فرد ذات پر کتنا یعنی مٹھی نبی بخش کو کس درجے کی سخن چینی اور سخن سنجی حمایت ہوئی ہے؟ حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہنا جانتا ہوں: مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا یہ نہیں سمجھا کہ سخن چینی کیا چیز ہے؟ اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں؟

گو زمانہ اور آسمان میرا کیسا ہی مخالف ہو۔ میں اس شخص کی دوستی کی بدولت زمانے کی دشمنی سے بھلکر ہوں: اور اس نصرت پر دنیا سے قانع۔"

— تمام مٹھی ہر گوال نقد

(یادگار، ص 81-82)

## باب دوم

”ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوان غالب۔“

— عبدالرحمن بجنوری

### بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس<sup>(۱)</sup>

عبدالرحمن بجنوری غالب ڈسکرس کا خاصا اہم واقعہ ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ ان سے بڑا غالب پرست آج تک نہیں گزرا۔ وہ نقد غالب کے افق پر شہاب ثاقب کی طرح نمودار ہوئے اور اپنی حدودِ خود اعتمادی اور دلولہ انگیز جوشِ عقیدت سے ایسی روشن کیر چھوڑ گئے کہ آج تک اس کی چمک ماند نہیں ہوئی، خوش دزدید و لے شعلہ مستقبل ہو۔ جینتیں (33) برس کی عمر میں انھوں نے ایسا ادبی نقش بٹھایا کہ آج تک کسی کے اٹھائے نہ اٹھا، ان کے ذہن رسا اور نکتہ آفرینی پر حیرت ہوتی ہے۔ ہارون خاں شیروانی سے روایت ہے کہ مشہور انگریزی ناول نگار ای ایم فارستر 1912 میں جب ہندوستان آئے تو سر اس مسعود کے ساتھ چاندنی چوک میں گھومتے ہوئے انھوں نے دیوان غالب خریدنے کا اشتیاق ظاہر کیا لیکن جب مروج ایڈیشنوں کو دیکھا تو اپنے دوست سے کہا کہ جس شاعر کو آپ اپنا عظیم شاعر کہتے ہیں تعجب ہے اس کا دیوان ایسے خراب کاغذ پر چھاپتے ہیں جس سے یورپ میں لوگ اپنا بدن بھی صاف کرنا پسند نہیں کریں گے<sup>(2)</sup>۔ یہ خبر عام ہوئی تو 1914 میں مولوی عبدالحق نے انجمن ترقی اردو سے دیوان غالب اردو کا ایک صحیح اور عمدہ نسخہ چھاپنے کا منصوبہ بنایا اور اس کے لیے اربابِ علم سے مضمون نکھوانے کے لیے نظم طلبائی، شبلی نعمانی، علامہ اقبال، عبدالحلیم شرر، وحید الدین سلیم، وحشت کلکتوی، حسرت موہانی اور مولانا حالی جیسے جید علما سے درخواست کی گئی۔ یہ بات بھی کم وچسپ نہیں کہ اسی موقع پر



مولانا محمد علی جوہر نے جوہر غالب کی تعمیر کے لیے پرجوش کوشش کر رہے تھے غالب کی نئی سوانح حیات کا مطالبہ کرتے ہوئے لکھا:

”مولانا حالی کی یادگار غالب اپنی جگہ بہت خوب ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ نہ تو وہ غالب کے شایان شان ہے اور نہ خود حالی کے۔“ (3)

اس دوران جن چیدہ ہستیوں سے مولوی عبدالحق نے مضمون لکھنے کی فرمائش کی تھی ان میں سے سوائے عبدالحلیم شرر اور وحشت کلکتوی کے کسی نے حلی نہ بھری، شرر نے بھی فقط وعدہ کیا اسے وفا نہ کیا۔ 1914 میں حالی اور شبلی بھی نہ رہے، یہ وہ حالات تھے جب 1916 میں عبدالرحمن بجنوری کا اقرار بحیثیت مشیر تعلیم بھوپال ہوا تو انجمن نے بجنوری سے مقدمہ لکھنے اور دیوان غالب کے اعلیٰ ایڈیشن کی تیاری میں مدد کرنے کی فرمائش کی۔ بجنوری نہایت حوصلہ مند اور عالی ہمت انسان تھے اور غالب کے غالی مدارج، وہ نہایت زور شور سے اس کام میں لگ گئے اور شاید کچھ ہی مدت میں انھوں نے مقدمہ لکھ کر مولوی عبدالحق کو بھجوا دیا۔ (4) بعد میں جو یہ مشہور ہوا کہ مقدمہ نسخہ حمید یہ کے لیے لکھا گیا یا نسخہ حمید یہ بجنوری کے ہاتھوں مرتب ہوا تو وہ غلط محض ہے۔

یہ بھی کم ڈرامائی واقعہ نہیں کہ اگست 1918 میں جب مولانا عبدالستار ندوی (5) اپنی تصنیف شعرالبند کے لیے کتابیں دیکھنے بھوپال آئے ہوئے تھے تو انھیں بھوپال کی حمید یہ لائبریری میں دیوان غالب کا ایسا قلمی نسخہ نظر آیا جس میں غالب کا محض وہ کلام بڑی مقدار میں موجود تھا۔ جیسے ہی عبدالرحمن بجنوری کو اس دریافت کا علم ہوا تو انھوں نے یہ نسخہ اپنے پاس منگوا لیا اور حسب مزاج نہایت پرجوش طریقے سے اعلان کر دیا کہ یہ اس اعلیٰ ایڈیشن کا حصہ ہوگا جسے مولوی عبدالحق انجمن سے چھاپ رہے ہیں۔ بھوپال تو رجواڑہ تھا، مقامی سیاست رنگ لائی، دیکھتے ہی دیکھتے بجنوری کی مخالفت کی آگ بھڑک اٹھی۔ خود بجنوری نے ایک خط میں لکھا ہے:

”جس دن سے وہ نسخہ دیوان غالب کا میرے پاس آیا ہے، شہر کے ملکی طبقے

میں ایک اچھل پیا ہے۔ آدھا بھوپال میرے خلاف ہے۔“

افسوس کہ یہ آگ ابھی فرو نہ ہوئی تھی اور اشاعت کی تیاری زوروں پر تھی کہ ایک اور قیامت ٹوٹی اور بھوپال میں انفونزیا کی وبا پھوٹ پڑی، بجنوری بری طرح سے اس کی زد میں آئے اور دیکھتے ہی دیکھتے 7 نومبر 1918 کو تھم ابل بن گئے۔ بعد میں جو ہوتا تھا سو ہوا اور ریاست کے بااثر حلقوں کے اصرار پر یہ کام انجمن سے واپس لے لیا گیا اور مفتی محمد انوار الحق جنہیں بجنوری کے انتقال کے بعد مشیر تعلیم کا عہدہ دیا گیا تھا، انہیں کو دیوان غالب ایڈٹ کرنے کی ذمہ داری بھی سونپی گئی۔<sup>(6)</sup> انسان اٹھ جاتا ہے کسی کے جوں نہیں رہتی، دنیائے دنی کا کاروبار جوں کا توں چلتا رہتا ہے!

بعد ازیں اس ڈرامہ میں ایک اور موڑ آیا۔ اس دوران مقدمہ کلام غالب کا وہ مسودہ جو بجنوری نے مولوی عبدالحق کو بھجوا دیا تھا، اس کی اشاعت کو انجمن نے اپنا فرض سمجھا۔ چنانچہ مولوی صاحب نے جنوری 1921 میں سہ ماہی رسالہ ”اردو جاریہ“ کیا تو اس کے پہلے شمارے میں بجنوری کے مقدمے کو سرفہرست شائع کر دیا اور اسی سال اسے ”محاسن کلام غالب“ کے نام سے کتابی شکل میں الگ سے بھی چھاپ دیا۔ ادھر مفتی انوار الحق نے بھی ”دیوان غالب جدید“ (نسخہ حمید) (مع نو دریافت نسخے) 1921 میں بھوپال سے شائع کر دیا۔<sup>(7)</sup> چونکہ مقدمہ بجنوری انجمن نے پہلے چھاپ دیا تھا، بھوپال کے ارباب اقتدار نے اسے بھی نسخہ حمید یہ میں شامل کر دیا، جس سے یہ غلط تاثر قائم ہوا کہ بجنوری نے ”محاسن کلام غالب“ کے نام سے ”مقدمہ نسخہ حمید یہ“ کے لیے لکھا تھا، حالانکہ ”مقدمہ نسخہ قلمی“ کی دریافت سے پہلے لکھا جا چکا تھا<sup>(8)</sup> اور مطلوبہ نسخہ حمید یہ کی اشاعت 1921 سے تین سال قبل بجنوری 1918 میں انتقال کر چکے تھے۔ ہم اپنے محسنوں کا کیا طیال رکھتے ہیں، سوائے اس کے کیا کہا جاسکتا ہے، فاجحہر دیا ولی الایسار!

اس میں شاید ہی کسی کو کلام ہو کہ پوری کی پوری کتاب ایک طرف، اور بجنوری کا قول ایک طرف جس سے انہوں نے مقدمہ کا آغاز کیا تھا:

”ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، ادیب مقدس اور دیوان غالب۔“ (8)

غالبیات کی پوری تاریخ میں کوئی جملہ اتنا مشہور نہ ہوا جتنا عبدالرحمن بجنوری کا یہ قول

جس سے انھوں نے اپنی بات کا آغاز کیا تھا۔ لیکن جتنا یہ مشہور ہوا اتنا ہی اسے غیر سنجیدگی سے بھی لیا گیا، اور تو اور طرز و تفریض و استہزا سے بھی گریز نہ کیا گیا۔ اگرچہ زیادہ تر اس کو ”مفتوان شباب کے خامکارانہ جوشِ ارادت“ سے تعبیر کر کے مطعون کیا گیا،<sup>(10)</sup> لیکن اکابر کا آوازیں دے لفظوں میں ہی سہی اس کی تائید میں بھی اٹھتی رہیں۔ مجنوں گورکھپوری کا یہ بیان دیکھیے:

”خود غالب اپنے کلام کو الہامی قسم ہی کی بات سمجھتا تھا۔ اردو میں تو غیر سرسری طور پر اس نے اپنے ’سریہ نامہ‘ کو ’نواسے سروش‘ کہا ہے اور ایک شعر میں اپنے اس پندار کا اظہار یوں کیا ہے۔“

پاتا ہوں اس سے داد کہ اپنے کلام کی  
روح القدس اگرچہ مرا ہم زہاں نہیں

لیکن قاری میں ایک رہائی ہے جو اس بات کا یقین ثبوت ہے کہ غالب خود بھی شعر و سخن کو ایک ’وہین‘ اور اپنے کلام کو اس دین کی ’ایزدی کتاب‘ تصور کرتا چاہتے تھے۔ کہا جاسکتا ہے کہ یہ محض شاعرانہ تعلق تھی لیکن... یہ صداقت اور حق بجانب ہونے کا وہ ہے اختیار احساس تھا جس کے بغیر کوئی نئی اپنی نبوت اور پیغام میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اگر تم اس کو خودی کہنا چاہو تو کہہ لو لیکن یہ طودی ہر صاحبِ پیغام کے لیے ضروری ہے۔... یہ طودی بڑی صحت اور حقانیت کی دلیل ہوتی ہے اور ہر نئی اور ہر اوتار میں پائی گئی ہے۔ غالب واقعی اردو شاعری کا ایک نئی یا اوتار ہے۔ اس نے اردو شاعری کو وہ کچھ دیا جو اس سے پہلے کوئی شاعر نہیں دے سکا تھا۔“<sup>(11)</sup>

مجنوں گورکھپوری نے کلام غالب کے الہامی ہونے یا غالب کی تعلقی سے تو تعرض کیا لیکن مجنوری کے قول کی پوری معنویت سے صرف نظر کر گئے۔ دیکھا جائے تو اس قول کی فلسفاتی تشکیل فقط کلام غالب کے الہامی ہونے یا نہ ہونے سے نہیں بلکہ اسے ’وہید مقدس‘ کے ساتھ بریکٹ کرنے سے قائم ہوئی ہے کیونکہ ہندوستانی روایت میں جو درجہ ’وہید‘ کا ہے وہ کسی دوسرے صیغہ کا نہیں۔ چنانچہ مجنوری کے جملہ کو ایک لائٹل قولِ محال کا درجہ حاصل ہو گیا اور یہ اپنے تئیرزا جادوئی لکس سے زبانوں پر چڑھ کے دور و نزدیک مشہور ہو گیا۔

شیخ محمد اکرام نے بجنوری کے دلوں کو گرما دینے کا ذکر تو کیا لیکن اسے زیادہ سے زیادہ ایک نعرۂ مستانہ قرار دیا:

”بجنوری ایک ذکی الحس قلب اور نہایت شستہ لونی مذاق رکھتے تھے، لیکن ان کی تصنیف نقد و نثر کا شاہکار نہیں، ایک نعرۂ مستانہ ہے جو کچھ میں آئے ہاں آئے لیکن دلوں کو ضرور گرمادیتا ہے۔“ (12)

لیکن اس کو محض نعرۂ مستانہ کہہ کر خارج کردینا اتنا آسان بھی نہیں۔ اس کے پیچھے فقط ایک ذکی الحس قلب ہی نہیں ایک دُرّاک ذہن اور منظم فکر بھی تھی۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ بجنوری کا خضیالی رشتہ حیدرآباد کے ایک اعلیٰ مرتبت خاندان سے تھا۔ ڈاکٹر سید عی الدین قادری زور ذاتی و مقامی معلومات کی بنا پر اطلاع دیتے ہیں:

”ڈاکٹر بجنوری ان اعلیٰ پایہ نویسوں اور انسانوں میں سے تھے جن کے دل میں وطن کی محبت اور عظمت کا سمندر موجزن رہتا ہے۔ وہ ہندوستان اور ہندوستانیت کے نشہ میں مرشار تھے۔ انھوں نے اپنے مطامین، فطوں اور نکلوں میں جگہ جگہ ہندوستان کی محبت اور یہاں کے فلسفہ و تمدن کی برتری کا ذکر کیا ہے۔“ (13)

ڈاکٹر زور نے بجنوری کے قول کا ذکر تو کیا، لیکن اس سے زیادہ بحث نہیں کی گویا ان کے لیے یہ کوئی عقدہ تھا ہی نہیں۔

بہر حال اس عقدے کو کھولنے کی ایک جمیدہ علمی کوشش ڈاکٹر ابو محمد سحر نے اپنے مضمون ”دیوان غالب، ویہ مقدس اور بجنوری“ میں کی ہے۔ ان کو تسلیم ہے:

”اردو تنقید کا کوئی قول سب سے الہامی قرار دیا جاسکتا تو وہ بجنوری کا یہ مشہور قول ہے۔“ (14)

غور طلب ہے کہ ابو محمد سحر اس قول ہی کو ”الہامی“ قرار دے رہے ہیں، گویا کلام غالب کے الہامی ہونے کی چھوٹ بجنوری کے جھلے پر بھی پڑ رہی ہے۔ آگے وہ بیان کرتے ہیں:

”اردو تنقید کا شاید ہی کوئی اور قول اس حد تک ہمارے ذہن کو غور و فکر کے لیے اکساتا ہو جس حد تک بجنوری کا یہ مختصر سا جملہ اکساتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس کی یہ عظمت بھی عدم المثال ہے کہ ہمارا ذہنی کتبہ شاہی اس کی تدبک پہنچنے

سے قاصر رہتا ہے۔ ... بظاہر بجنوری نے دیوان غالب کی الہامیت کو آشکار کرنے کے لیے ایک بڑے زور اور بڑا کادینے والا نیا ہیرو اختیار کیا ہے۔“ (15)

یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب خود اکثر اپنے کلام کے الہامی ہونے کا دعویٰ کرتے رہے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

غالب صریحاً خامہ نواسے مردش ہے

مزید یہ کہ عبدالرحمن بجنوری نے ’محاسن‘ میں اپنے فلسفاتی قول سے پہلے غالب کی ایک فارسی رباعی نقل کی ہے (جس کا اشارہ اوپر بحثوں گورکھپوری کے اقتباس میں بھی آچکا ہے) جسے غالب نے دیوان فارسی کے خاتمہ میں درج کیا تھا: (16)

گر شعر و سخن پہ دہر آئیں بودے

دیوان مرا شہرت پر دیں بودے

غالب اگر اس فن سخن دیں بودی

آں دین را ایندی کتاب ایں بودے (17)

یعنی شعر و سخن اگر ایک دین قرار پائے تو اس دین کی ایندی کتاب میرا دیوان ہوگا۔ لیکن سر صاحب کو قجب ہے کہ بجنوری نے دیوان غالب کا سلسلہ دید مقدس سے ملا یا، دوسرے مخالف کو نظر انداز کر دیا۔ وہ واضح طور پر کہتے ہیں کہ:

”قدرے نال اور انکاری سے کام لے کر اگر اسے اردو تحقید کا سب سے مہمل

جلد نہیں تو سب سے مبہم جملہ تو کہا ہی جاسکتا ہے۔“ (18)

دیکھا جائے تو ابہام، اشکال اور اہمال تینوں تصورات اضافی relative ہیں، جو چیز ’احمد‘ کے لیے ابہام ہے وہ ’زید‘ کے لیے اشکال ہو سکتی ہے اور جو چیز ’زید‘ کے لیے اشکال ہے وہ ’بکر‘ کے لیے اہمال ہو سکتی ہے اور اس کا بالعکس بھی ممکن ہے۔ بہر حال ابو محمد سر بر بنائے نال و انکاری اس کو ”مبہم“ قرار دے رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نواب ضیاء الدین احمد خاں خیر و رخشاں نے جو فارسی تقریظ دیوان غالب کے لیے لکھی تھی، اس میں دیوان غالب کے اوراق کو جہاں استعاراً ”سرد قد حسینہ“، ”بیت اللہ تقدس“، ”ارنگ“،

”سومنات و صلحان ز بار بنداں“ وغیرہ کہا تھا، وہاں ”بید خواں برہمن“ بھی کہا تھا، (19) بجنوری کی نظر سے شاید یہ تقریب گزری ہو اور انھوں نے یہ خیال وہاں سے لیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ تقریب میں بید و ارتگ کا ذکر تو ہے لیکن استعارہ برہمن سے ہوا ہے بید (وید) سے نہیں۔ لیکن ذہن بید (وید) کی طرف بھی متقل ہو سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو اس سے زیادہ اسلاکات تو خود غالب کے اپنے کلام کو الہامی قرار دینے یا اپنے دیوان کے ایندوی کتاب ہونے کی پیشین گوئی میں مل جاتے ہیں۔ بجنوری نے خود اس جملہ سے عین پہلے غالب کی جو فارسی رباغی درج کی ہے اس میں غالب اپنی شاعری کو ایندوی کتاب کہہ رہے ہیں۔ بہر حال اس قول میں وید مقدس کی شان نزول کچھ بھی ہو، کئی بار اس کا احساس خود قائل کو بھی نہیں ہوتا کہ جملہ کی ساخت کس طرح ایک لفظ کو دوسرے لفظوں کے در و بست سے قائم کرتی اور کن کن معنی میں قائم کرتی ہے، اور کس طرح زبان کے خودمگر ہونے سے ساخت بذاتہ خیال کی شرط بن جاتی ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال یہ قول بحال ہے جو جتنا شعوری ہے اتنا لاشعوری بھی ہے۔ اب جملہ جو کہتا ہے سو تو کہتا ہی ہے، اس کے پس پشت کیا تھا اس بارے میں قیاس ہی کیا جاسکتا ہے۔ اب اس کی معنویت وہی ہے جو اس کے لفظوں کے در و بست سے قائم ہو رہی ہے۔

وید سے مراد عموماً رگ وید لیا جاتا ہے جو اشلوکوں اور مناجاتوں کا قدیم ترین مجموعہ ہے اور عام طور پر اسے الہامی سمجھا جاتا ہے۔ یہاں جو چیز قول بحال کو وضع کرتی ہے اول وہ وید کا ہندوستانی روایت کی رو سے مقدس ہونا، دوم اس کا الہامی ہونا، سوم دیوان غالب کا الہامی یا اسی نسبت سے مقدس ہونا، اور چہارم دیگر مقدس صحائف سے استثناء کرنا نہیں ہے؛ بلکہ وید مقدس اور دیوان غالب دونوں کو جملہ کی ساخت کے خیر پہ جسے میں ہم رشتہ کر کے ان کے تقدس اور الہامی نوعیت میں ہم رشتگی اور ہم رشتگی پیدا کرتا ہے۔ نیز وید مقدس کا جو غیر مشروط رشتہ ہندوستان کی سرزمین سے ہے، قول فیصل کے طور پر سرزمین ہند سے دیوان غالب کے اسی غیر مشروط رشتے کو نشان زد کرنا اور اس کا اثبات کرنا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ الہام و تقدس کو تو بہر حال تنقید کے تجزیاتی دام میں نہیں لایا جاسکتا، مقامیت اور

اس کے شعوری و لاشعوری ذہنی رشتوں کو بھی قول محال سے پیدا ہونے والی ناقابل فہم طلسماتی وحدت کا حصہ سمجھ کر بالعموم نظر انداز کر دیا گیا۔

اس کا اعتراف الہوت کیا گیا ہے کہ مقدمہ کے بعض حصوں میں بجنوری کا انداز استدلالی ہے، جہاں جہاں انھوں نے اپنی جذباتیت کے باوجود سچے اور پرتاثر حقائق دیے ہیں، ان کی کچھ نہ کچھ تو جہالت بھی پیش کی ہیں :

”روح سے جس تک مشکل سے سوجھنے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں۔  
کون سا نقطہ ہے جو اس زندگی کے جہروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ...  
شاعری انکشاف حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں، شاعری  
بھی اپنے اظہار میں لائقین ہے۔“ (20)

یا ”غالب نے بزم ہستی میں جو قانون خیال روشن کیا ہے کون سا حکم تصور ہے  
جو اس کے کاغذی پیرامن میں مسائل درست قطع کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔“ (21)

بجنوری غالب کے مداح ہی نہیں عاشق تھے۔ انھوں نے غالب کی تعریف میں فصاحت و بلاغت کے کیا کیا دریا نہیں بہائے، تجزیے بھی کیے، مثالیں بھی دیں۔ لیکن اگر وضاحت نہیں کی یا جواز پیش نہیں کیا تو اس پیلے کا، جس کی ابو محمد سحر کو بھی حیرت ہے۔ گویا قول محال قائم کرنے کے بعد انھوں نے مزکر ایک بار بھی اس کی طرف نہیں دیکھا۔ لگتا ہے کہ عظیم عالمی شعرا اور جمالیات کے مطالعے سے انھیں اندازہ تھا کہ حیرت منجھائے کمال ہے۔ گوئے کے فن کے ضمن میں بجنوری نے جو کچھ لکھا ہے اس میں بھی اس رمز کا اشارہ موجود ہے کہ انسانی طلب کی انتہا تھیر ہے :

”یہی تاریکی ہی تو ہے جس پر لوگ فریفتہ ہیں۔ لوگ ان مقامات پر لائنل  
مسائل کی مثال ٹور کرتے ہیں اور اپنی ناکامیابی سے نہیں آکتے۔ انسانی  
طلب کی انتہا تھیر ہے۔ اگر کسی فضل سے حیرت پیدا ہو تو وہ کمال فن ہے اور اس  
بات پر اصرار نہ کرنا چاہیے کہ اس کے پاس ہشت کیا ہے۔“ (22)

گویا بجنوری کو اپنے جملہ کی طلسماتی اور تھیر ذاکہ کیفیت کا اندازہ رہا ہوگا اور یہ خیال بھی کہ قول محال کی معنائی قوت اور جاذبیت اس کے لاشعوری پیہر پہنے رہنے میں ہی

ہے۔ کیا الہامی کتابوں کی طرح یہ جملہ بھی الہامی ہے؟ یا کیا تخلیق کی طرح تنقید میں بھی فوق شعوری عوامل کا کارگر ہونا ممکن ہے؟ وارث کرمانی اس بارے میں لکھتے ہیں:

”تاہم بجنوری کے فقرے کو جس طرح سرسری طور سے یا غیر حیدہ انداز میں لیا گیا وہ میری رائے میں درست نہ تھا۔ جب یہ ہے کہ بجنوری کا جملہ بھی کو پسند آیا لیکن... کسی کو اس کی حیدہ تعریف کی جرأت نہ ہوئی اور لوگوں نے اس کی حقیقت پر غور نہ کیا۔“ (23)

یعنی شاعری میں ہر چیز کی منطقی یا معروضی تحلیل ممکن نہیں۔ وارث کرمانی اس بارے میں کہتے ہیں:

”شاعری میں پائے مرقع کی کارفرمائی رہتی ہے جسے نام غزالی نے اپنی لاراول تصنیف ادیاء اعظم میں نہایت شرح و بسط سے بیان کیا ہے اور اسے قرآن مجید میں آنے والے لفظ نور کا متبادل قرار دیا ہے (24)۔ شاعری کی تنقید و تحلیل و تجزیہ میں مادی عقل کے ساتھ نور و کشف و بصیرت رکھنے والی عقل کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ مجھ اورنگ زیب میں جب ہندوستان شاعری کی اپنی ترین سطح تک پہنچ گیا تھا اس وقت کے مشہور شاعر ناصر علی سرہندی نے بیدل سے اچھے شعر کی تعریف پوچھی تھی تو بیدل نے جواب دیا تھا:

شعر خوب معنی غارو

بیدل نے یہ کہا کہ اچھے شعر کے کوئی معنی نہیں ہوتے یعنی اچھے شعر کو تجزیہ کر کے یا اس کا پس منظر مادم کر کے پورے طور سے سمجھایا نہیں جاسکتا۔ بجنوری کا دوجان غالب کو دیہ مقدس کی طرح الہامی کتاب تھا اور ان کے علاوہ بہت سی مثالیں ایسی موجود ہیں جو سائنٹفک تنقید کی کچھ میں نہیں آسکتیں۔“ (25)

شاعری میں طرف داری نہیں خن جنہی شرط ہے۔ لیکن اگر سائنٹفک تنقید سے مراد rational argument یا میکاکی تنقید ہے تو بے شک بہت سے شعری معاملات منطقی تحلیل و تجزیہ سے ماورا ہیں۔ اس بارے میں غالب کے ایک اور خاصے بے لاگ مداح باقر مہدی کی بے لاگ رائے بھی ملاحظہ ہو جو غالباً طرف داری قرار نہ دی جائے گی:

”بجنوری کے چار بیتی کارنامہ کو صرف اس لیے بدنام کیا جا رہا ہے کہ وہ ادبی تنقید



کے اعلیٰ معیار پر پورا نہیں اترتا۔ بخوارے بجنوری نے اپنے دلی تاثرات کا مبالغہ سے انکار کر کے تنقید کا کارنامہ نہ کیا ہو مگر غالب کی عظمت کی نشاندہی ضرور کردی تھی، اس لیے میری رائے میں اردو تنقید جس حقارت سے اس کا نام لینے لگی ہے اس پر سخت تنقید کی ضرورت ہے تاکہ بجنوری کے تاریخی رول کا اندازہ ہو سکے۔ مجھے یہ کہتے ہوئے کوئی جھجک محسوس نہیں ہوتی ہے کہ دیوان غالب میرے لیے بھی ایک مقدس کتاب ہے اس لیے کہ غالب کی شاعری اور شخصیت ہندوستانی ثقافت کا ایک روشنی کا مینار ہے۔<sup>(26)</sup>

باقر مہدی صاف لفظوں میں کہہ رہے ہیں کہ اردو تنقید جس حقارت سے بجنوری کا نام لینے لگی ہے اس پر سخت تنقید کی ضرورت ہے تاکہ بجنوری کے تاریخی رول کا اندازہ ہو سکے، بجنوری نے اور کچھ کیا ہو یا نہیں غالب کی عظمت کا لوہا سب سے منوالیا۔ وارث کرمانی کو اسوس ہے کہ بجنوری کا جملہ سبھی کو پسند آیا لیکن بالعموم اس کو جس طرح سرسری طور سے یا غیر سنجیدہ انداز میں لیا گیا وہ درست نہ تھا۔ کسی کو اس کی سنجیدہ تعریف کی جرأت نہ ہوئی اور لوگوں نے اس حقیقت پر غور نہ کیا۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اچھے شعر کی طرح اس کا پوسٹ مارٹم یعنی میکاگی ریاضیاتی تجزیہ کر کے اس کو سمجھایا نہیں جاسکتا۔

ہماری رائے ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ بجنوری کا جملہ اعلیٰ پایے کا تخلیقی جملہ ہے، اور اس کی تخلیقیت اس کی جدلیاتی وضع میں ہے۔ اردو تنقید خواہ کتنا ہی اسے غیر سنجیدگی سے لے، یہ اردو کے اجتماعی حافظہ میں نقش ہو چکا ہے۔ یہی اس کی معنویت کی دلیل ہے۔ جملہ کے دو حصے ہیں پہلے میں کہا ہے کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ اس کے بعد دو نام لیے گئے ہیں، پہلے 'وید مقدس' پھر 'دیوان غالب'۔ وید مقدس کے الہامی کتاب ہونے میں کوئی انوکھی بات نہیں۔ جملہ میں تحقیقی شان اور قول بحال کی کیفیت اس کی ساخت میں وید مقدس کے ساتھ دیوان غالب کو وابستہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اگر دیوان غالب کو یہاں سے ہٹادیں تو جملہ، جملہ نہیں رہتا اور بے مایہ ہو جاتا ہے لیکن اگر وید مقدس کے ساتھ اسی سانس میں دیوان غالب بھی پڑھیں تو جملہ یکلفت ایک high pitch پر پہنچ کر حیرت اور سرگم سے سرشار ہو جاتا ہے اور اس میں ایک الہامی کیفیت پیدا ہو جاتی

ہے۔ گویا جادوئی کیفیت اکٹھے وید مقدس سے نہیں بلکہ وید مقدس کے ساتھ دیوان غالب کو ہم رشتہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں سارا کمال ہزاروں دواویں میں سے استثناء کر کے فقط دیوان غالب کو یہ درجہ دینے اور اسے وید مقدس کے پہلو پہ پہلو رکھنے میں ہے۔ وید مقدس کا الہامی ہونا سب کو معلوم ہے اس میں کوئی انوکھی بات نہیں، انوکھی بات شاعری کی ہزاروں کتابوں میں سے صرف اور صرف دیوان غالب کو بطور الہامی کتاب یہ مقام دینے اور ہندوستان کی سب سے بڑی الہامی کتاب وید مقدس کے ساتھ اس کا نام لینے میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو کیا یہ اردو والوں کے لیے باعث فخر نہیں کہ اردو کی ایک کتاب کو یہ بلند درجہ دیا جا رہا ہے۔ رہا دیوان غالب کا الہامی ہونا یا نہ ہونا تو تعالیٰ شعری روایت کا حصہ ہے اور غالب تو اکثر اپنے کلام کو الہامی کتاب یا نواسے سرور کہتے رہے ہیں اور انھوں نے اپنے دیوان کو دین کی ایزدی کتاب بھی کہا ہے۔ بجنوری کا کمال یہ ہے کہ اس نے اسے وید مقدس کے ساتھ خاکر ایک پر لطف قول بحال بنادیا۔ قول بحال کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ جو حلق نہ ہو سکے یا جو حلق عام سے بعید ہو۔ جنگ یہ مبالغہ ہے لیکن مبالغہ اگر شاعری میں نہیں ہوگا تو کہاں ہوگا، مبالغہ سے معنی میں عجیب و غریب وسعت آتی ہے اور یہاں تو اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مبالغہ کا حسن اسی میں ہے کہ اس کو محدود لفظی معنی میں نہ لیا جائے، وید مقدس دراصل یہاں استعارہ ہوا ہے اور استعارہ بھی دیوان غالب کے قائل میں۔ اگر یہ قائل اور ہم رشتگی نہ ہو تو جملہ بن ہی نہیں سکتا۔ گویا ساری معنویت جو قول بحال کی جادوئی لفظ اور انوکھے پن کو قائم کر رہی ہے دیوان غالب کو وید مقدس کے سیاق و سباق میں رکھنے سے بنی ہے۔ میکا کی اور منطقی تحلیل نہ تو مناسب ہے نہ ضروری۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ کیا وید مقدس کے استعارے کی چھوٹ فوق شعوری آرکی پرچائیوں پر نہیں چڑھی، یا مغل کلچر یا سبک بندی کے صدیوں پر پھیلے ہوئے ٹیم تاریک، نیم روشن رشتوں پر جو نظر نہ آنے والی زیر زمین جڑوں کے تقاطع سے جڑے ہوئے ہیں اور جن کی کوئی معروضی تحلیل ممکن نہیں۔ یوں دیکھیں تو یہ جملہ پر لطف بھی ہے اور ہامعنی بھی۔

با ہر کمال اندکی آشنگی غرض است  
ہر چہ عقل کل شدہ ای ہے جنوں مہاش

— پیرل

## حواشی

- 1 ڈاکٹر ابوالمہر کے ایک مضمون کا عنوان ہے "دیوان غالب، ویہ مقدس اور بجنوری"۔ ہمارے باب کی ترتیب دوسری ہے، تاہم عنوان ملتا جلتا ہے جس کے لیے اُن کا شکریہ واجب ہے۔
- 2 سید حامد حسین "عبدالرحمن بجنوری اور دیوان غالب"، آج کل دہلی، فروری 1999ء، ص 5
- 3 ایضاً، ص 7
- 4 عظمیٰ فرمان "ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری، محاسن کلام غالب اور نسخہ حیدر"، قومی زبان کراچی، فروری 2000ء، ص 101
- 5 سید حامد حسین، ص 9
- 6 ایضاً، ص 10، نیز ملاحظہ ہو: مختار نوگی "نسخہ حیدر کے مرتب مفتی انوارالحق"، کتاب نما دہلی، جنوری 2004ء، ص 39
- 7 دیوان غالب جدید، المعروف بہ نسخہ حیدر، مرتب مفتی محمد انوارالحق، بمبئی 1921ء
- 8 جدیدۃً تنقید: نقد بجنوری، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی 1984ء، ص 19
- 9 عبدالرحمن بجنوری: محاسن کلام غالب، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، گزشتہ 1952ء، ص 5
- 10 مجنوں گورکھپوری: پردہ کی کے خطوط، لکھنؤ 1957ء، ص 167
- 11 ایضاً، ص 168
- 12 شیخ محمد اکرام: غالب نامہ، احسان بیڈ پبلشرز، ص 9
- 13 زور سید گنجی الدین قادری: مضامین زور، حیدرآباد 2008ء "عبدالرحمن بجنوری"، ص 133
- 14 ابوالمہر غالبیات اور ہم، بمبئی 1994ء، "دیوان غالب، ویہ مقدس اور بجنوری"، ص 31
- 15 ایضاً، ص 31-32
- 16 کلیات غالب (فارسی)، مثنوی نول کشور، لکھنؤ 1853ء
- 17 محاسن کلام غالب، ص 5۔ اصل رباعی میں پہلے مصرع میں "نزدہتی غن" ہے جسے بجنوری نے "مصرعہ غن" لکھا ہے۔ (دیکھیے کلیات، ج 1، ص 555)
- 18 ابوالمہر، ص 32
- 19 ایضاً، ص 35-36

- 20 محسن کلام غالب، ص 5
- 21 ایضاً، ص 6
- 22 ایضاً، ص 10
- 23 وارث کرمانی، غالب کی فارسی شاعری، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی 2001، ص 144
- 24 ایضاً، ص 144
- 25 ایضاً، ص 145-146
- 26 باقر مہدی ”غالب اور تفکیک“، نیا دور، بمبئی، مارچ 1997، ص 33



"Knowledge of absence is not absence of knowledge."

— Hiriyanna

## دانش ہند اور جدلیات نفی

ہندستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیات نفی کے بغیر ممکن نہیں۔ جدلیات نفی (Negative Dialectics) قدیم ہندستانی فلسفے میں بنیادی منطقی رویہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو فلسفے میں سب سے پیچیدہ مسئلہ نفی یعنی غیر موجودگی (Absence) کا ہے اور اس کی مدد سے نہ صرف منطق میں بلکہ وجودیات (Ontology)، علمیات (Epistemology) اور مابعدالطبیعیات (Metaphysics) میں کئی طرح کے مسائل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ منطق کا ایک بنیادی متناقضہ (Paradox) یہ ہے کہ ایک منطقی بیان مثبت حقیقت کو کیونکر قائم کر سکتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہر بیان جب کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے تو منطقی بیان بھی اس کیلئے سے کیونکر مبرا ہو سکتا ہے یعنی اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینے کی ضرورت ہے کہ منطقی بیان بھی کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے اور حقیقت کسی نہ کسی شے یا صورت حال کا اثبات ہوتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر ہے

تو ہم ایک حقیقت کا اثبات کرتے ہیں لیکن جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر نہیں ہے

تو یقیناً ہم 'غیر موجودگی' کو کسی منطقی شے کے طور پر نہیں دیکھ رہے ہوتے۔ تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ منطقی بیان کا معروض کیا ہے، کتاب یا کتاب کی غیر موجودگی؟ متناقضہ منطقی بیان اور اس

کے معروض میں ہے۔ واضح رہے کہ منفی بیان کتنا ہی منفی کیوں نہ ہو وہ کسی نہ کسی معروض کا اثبات کرتا ہے اور یہ بات خالی از حاقض نہیں کیونکہ بہر حال معروض یعنی کتاب موجود نہیں ہے۔ چنانچہ فلسفے میں ایک نگر یہ رہی ہے کہ منفی بیان کا ادراک لٹی کی نفی کے بغیر ممکن نہیں یعنی کتاب کی غیر موجودگی کا تصور اپنے غیر یعنی موجودگی سے متعلق ہے، گویا منفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ منفی بیان برابر ہے ایسے مثبت بیان کے جہاں اثبات کو نفی کے عمل سے پیچیدہ بنا دیا گیا ہے۔ غالب کی شعریات کو سمجھنے کے لیے اس نکتہ کو نظر میں رکھنا بہت ضروری ہے۔ یعنی منفی بیان معنی سے خالی نہیں، بلکہ زیادہ معنی کا حامل ہو سکتا ہے کیونکہ اثبات کے عمل کو نفی سے بچ دے کر قائم کیا گیا ہے جبکہ سیدھا سادا مثبت بیان سہاٹ محض ہو سکتا ہے۔

ہندستانی فلسفے کی روایت میں نیا ہے۔ وہیٹیک، اور بھٹ میمانسا (ویدانت) والے نفی کو منفی بیان کا معروض تسلیم کرتے ہیں، جبکہ پر بھاکر میمانسا (ویدانت) والے اور بودھی مفکرین نفی کو معروض محض نہیں بلکہ اثبات کے پیچیدہ بیان کے بطور مانتے ہیں۔<sup>(1)</sup>

دانش ہند میں مرکزی مسئلہ حقیقت مطلقہ (برہم = شعور کلی) یا نروان یا موش کا ہے۔ ان میں سے کسی کی مثبت تعریف ممکن ہی نہیں۔ مثلاً موش (نجات) کی بالعموم جو تعریف کی جاتی ہے وہ نفی سے ملو ہے یعنی 'موش' نام ہے دکھ کی مکمل عدمیت کا 'دکھ' نفی ہے سکھ کی، اور اس نفی کی نفی یعنی 'دکھ' کی عدم موجودگی (یعنی سکھ) پر م نروان ہے۔ فرض نفی کی حرکت ایک ایسا اصول ہے جس کے بغیر نروان (موش، بکٹی) کا مرکزی تصور قائم نہیں ہو سکتا۔ اس بارے میں ہندستانی فلسفہ کے معتبر مورخ ہرنیکا کا یہ بیان توجہ طلب ہے:

"The doctrine of emancipation makes it imperative for this system to posit Absence as an ultimate real entity (पदार्थ) padartha (= شے / معروض). If Absence is not accepted as separate or different from Presence, then the idea of मोक्ष, Moksha would be impossible to establish."<sup>(2)</sup>

غرض جس طرح کسی شے کی موجودگی (भाव) سچائی کا درجہ رکھتی ہے، شے کی غیرموجودگی (अभाव) بھی سچائی کا درجہ رکھتی ہے۔ یعنی جس طرح شے (पदार्थ) حقیقت ہے، اس کی غیرموجودگی (अभाؤ) بھی حقیقت ہے۔ دوسرے لفظوں میں حتیٰ سچ بھی اسی طرح حقیقت ہے جس طرح مثبت سچ۔ برٹنڈ رسل تو یہاں تک کہتا ہے کہ جس طرح ہم موجودگی کا ادراک کرتے ہیں، ہم غیاب (Absence) کا بھی ادراک کرتے ہیں۔ جس طرح موجود شے کی موجودگی ہمارے علم کا حصہ بنتی ہے اسی طرح غیرموجود شے کی غیرموجودگی بھی علم کا حصہ بنتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو متنی ادراک اپنے مد مقابل یعنی مثبت ادراک ہی کے تصور سے ذہن و شعور کا حصہ بنتا ہے۔ یعنی اभाؤ، अभाव (अभाव) اس لیے ہے کہ وہ اभाؤ (भाव) نہیں ہے۔ گویا حقیقت دو طرح کی ہے، موجود (भाव) جو ہے اور ناموجود (अभाव) جو نہیں ہے۔ یعنی اگر موجودگی امر واقعہ ہے تو غیرموجودگی (غیاب) بھی امر واقعہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں موجود حقیقت ہے تو غیرموجود (غیاب یا عدم) بھی حقیقت ہے۔

یہ بیان کہ کتاب میز پر نہیں ہے اپنے متبادل بیان کتاب میز پر ہے سے وابستہ ہے۔ حقیقت یا موجود شے کے لیے عسکرت لفظ पदार्थ استعمال ہوتا ہے، پر = لفظ + अर्थ = पदार्थ گویا 'پدارتھ' وہ شے ہے جو لفظ کے معنی سے بتائی جاسکے۔ غرض جس طرح کا مثبت کلمہ 'پدارتھ' ہے، غیر مثبت کلمہ بھی 'پدارتھ' یعنی شے یعنی حقیقت ہے :

The very notion "it is not" presupposes the notion of something "that is", thus in Nyaya terminology "negation is that cognition which depends on the cognition of the counter-positive. Existence thus having negation as innate character is dependent on that whose negation it is". (3)

ایک اور اہم نکتہ یہ ہے کہ لفظ فقط اپنے مد مقابل مثبت ہی کے اثبات کی حامل نہیں ہوتی، وہ اثبات کے متعدد دیگر امکانات کی حامل بھی ہو سکتی ہے، مثلاً :

کتاب میز پر نہیں ہے



اس جملہ کو کئی طرح سے سمجھا جاسکتا ہے، اور ہر حقیقی بیان میں اثبات کی نوعیت مختلف ہوگی:

- (1) کتاب وہاں نہیں ہے
- (2) کتاب دکھائی نہیں دے رہی
- (3) میز خالی ہے
- (4) کتاب کہیں اور ہے
- (5) کتاب غائب ہے
- (6) کتاب اضافی گئی ہے
- (7) کتاب کسی کے پاس ہے
- (8) کتاب ٹکڑے کے ٹپے ہے
- (9) کتاب بستر پر ہے
- (10) کتاب کرسی پر ہے
- (11) کتاب فرش پر ہے
- (12) کتاب کوئی لے گیا ہے
- (13) کتاب چوری ہو گئی ہے
- (14) کتاب یہیں کہیں ہے
- (15) کتاب گر گئی ہے، غلّ بڑا اچھا

نیا بے میں اس طرح کی متعدد مثالیں دی گئی ہیں۔ ایک اور مثال لیجیے:

’اس وقت بارش نہیں ہو رہی‘ کا مطلب ہو سکتا ہے کہ:

- (1) اس وقت دھوپ نکل ہوئی ہے (بارش نہیں ہے)
- (2) اس وقت بادل ہے (بارش نہیں ہے)
- (3) اس وقت برف گر رہی ہے (بارش نہیں ہو رہی)
- (4) بارش ہو چکی ہے (اب مطلع صاف ہے)

(5) بارش اب نہیں ہو رہی (صبح ہوئی تھی)، وغیرہ

اسی طرح یہ جملہ:

’کنول کالا نہیں ہے‘ بھی کئی امکانات کا حامل ہو سکتا ہے:

(1) کنول سرخ ہے

(2) کنول سفید ہے

(3) کنول نیلا ہے، وغیرہ

گویا جدلیات نفی معنیات کے معاملے میں حدودِ جدلیاتِ dynamic کردار ادا کرتی ہے اور ایک گوندِ حرکیات میں بدل جاتی ہے جو تجسسِ پُر قوت ہے۔ زبان ویسے ہی referential (حوالہ جاتی) نہیں differential (افتراقی) ہے اور ’افتراقیت‘ اور ’التوا‘ کا تکمیل کھیلتی ہے، حرکیات نفی کے مس سے یہ تفاعل مزید خودنگر (self-reflexive) ہو جاتا ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمول، پیش پا افتادہ) بے دخل ہو جاتا ہے بلکہ معنی غریب و غیر متعین بھی ہو جاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ غالب کی شعریات میں معنی جس طرح اکثر undetermined غیر معین رہتے ہیں، یا تمام و کمال ان کی تفہیم ممکن نہیں، ان کو سمجھنے کے لیے زیرِ بحث نکتہ (یعنی جدلیات نفی کے حرکیاتی کردار) کا نظر میں رہنا ضروری ہے۔

کمالِ بحث بھی نفی باہم کی جدلیات سے بحث کرتا ہے۔ اس کی دلیل ہے کہ جس طرح لامِ ہم نہیں ہے اسی طرح ہم بھی لام نہیں ہے۔ نفی باہم کچھ بھی نہیں، نفی فقط جہاں یہ ہے اثبات کا گویا نفی بھی اثبات ہے جس کو بچ دے کر گھما دیا گیا ہے (حقیقت کی گوند کو قائم کرنے کے لیے)۔ تمام اشیاء مثبت ہیں اپنے اپنے زاویہ نظر سے لیکن متنی ہیں دوسرے زاویہ نظر سے:

”All things are positive from their own standpoint, but negative from that of the other.“<sup>(4)</sup>

غور سے دیکھا جائے تو اس جدلیات سے دریدا کی افتراقیت تک صرف ایک قدم ہے۔ دریدا فقط معنی کے افتراقی کی نہیں افتراقی مسلسل اور التوائے مسلسل کی بات کرتا ہے

کہ اشیا کی پہچان افتراق و التواء کے بغیر ناممکن ہے یعنی فقط افتراق ہی ہی نہیں بلکہ سیال افتراق یا ہی (differentiation in flux) جس کو دریدا Dissemination یعنی "معنی پاشی" کا عمل کہتا ہے۔

کمارل بھٹ کا ایک اور نکتہ ہے:

وہ کچھ نہیں کرتا ہے

وہ کچھ نہیں کھاتا ہے

'کرتا' اور 'کھاتا' جیسے افعال کسی نہ کسی معروض (वस्तु) یعنی شے کے افعال ہیں۔ یہاں گرامر کے اعتبار سے 'کچھ نہیں' بطور 'مستوی' یعنی معروض ہے۔ یہ نکتہ توجہ طلب ہے کہ نحوی طور پر اس طرح کے کلموں کا ممکن ہونا ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ جس طرح 'کچھ کھانا'، 'کرتا' کا معروض ہے، اسی طرح 'کچھ نہیں کھانا' / 'بھی کرتا' کا معروض ہے۔

غرض 'موجودگی' اور 'عدم موجودگی' یعنی غیاب منطقی طور پر باہدگر مربوط بھی ہیں اور آزاد بھی کیونکہ دونوں کا تصور اپنے اپنے طور پر مختلف طرح کے ادراک کا حامل ہے۔ میٹافزیکس میں سادہ بیان 'پ' (۶) ناممکن ہے جب تک 'پ' کی نفی کا حوالہ نہ ہو یا اس کا اقرار کہ دیگر تمام اشیا، مظہر 'پ' ہیں:

"The metaphysical statement "the nothing exists" informs us that 'nothing' is being treated as a semantic substance in the grammar book of the metaphysician, in the cognition of nothing, there is something, i.e., the knowledge of absence."<sup>(5)</sup>

چنانچہ ہر شے کا یہ قول کہ 'مفتی حقائق' اسی طرح علم کا حصہ بنتے ہیں جس طرح مثبت حقائق' حدود و درجہ قابل غور ہے۔ غالب کے تجزیہ معنی کے طلسم کو سمجھنے کے لیے نفی کی اس حرکیات کا ادراک اہم ہے کہ مفتی حقائق بھی حقائق ہیں خواہ اندر سے خالی ہوں۔

غرض جملہ 'پارش' ہو رہی ہے جس طرح سچ ہے اور ادراک کا حصہ بنتا ہے 'پارش' نہیں ہو رہی' بھی اسی طرح سچ ہے اگرچہ امر واقعہ کچھ بھی نہیں اور امر واقعہ بے وجود ہے۔

نیا ہے، ویشیٹک، مہمانا (ویدانت) سبھی یہ مانتے ہیں کہ بھلا भाव اور ابھلا अवभाव یعنی موجودگی اور عدم موجودگی دونوں کا تعلق قوتِ ہدرک سے ہے اور دونوں علمی حالتیں ہیں۔ چنانچہ منطقی حقیقت بھی اسی طرح سچ ہے جس طرح مثبت حقیقت سچ ہے۔ یہ بات معنیات کے نقطہ نظر سے خاصی غیر معمولی ہے کہ وجود سچ ہے تو غیر وجود بھی سچ ہے۔

ہندوستانی فکر کا ایک موقف یہ بھی ہے کہ حقیقت علم سے باہر بھی وجود رکھتی ہے، یہ زبان کے نظام سے آگے کی منزل ہے، یعنی بے صدا آواز یا سکوتِ کامل یا خاموشی جو اُمّ اللسان یا جو زبانوں کی زبان ہے۔ خاموشی یا نون (नान) کو ہندوستانی روایت میں بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہ زبان کا اصل الاسول یا سرچشمہ ہے۔ خاموشی بطور اصل زبان یا زبان کی کہ کے حرکی تصور کا احساس سبک ہندی کے شعرا بالخصوص بیدل و غالب کے یہاں بہت گہرا ہے۔ یہ بحث آگے آئے گی۔

بودھی فکر (دیکھیے اگلا باب) لئی کے باب میں ہندوستانی فلسفہ سے بہت آگے ہے۔ بودھی نظریہ الہام کی رو سے اثبات و نفی میں اگرچہ افتراقیت ہے لیکن دونوں ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن ایک کے تصور سے دوسرے کا تصور لازم آتا ہے۔ رات کے بغیر دن کا یا سیاہ کے بغیر سفید کا تصور ممکن نہیں۔ بودھی مفکر دھرم کیرتی وضاحت کرتے ہوئے ایک اور نکتہ پیش کرتا ہے جو غالب کی جدلیاتی شعریات کو سمجھنے کی کلید ہے، یعنی الف کا کوئی اثبات اس وقت تک ممکن نہیں جب تک غیر الف کو اس سے مستثنیٰ نہ کر دیا جائے، یعنی الف وہ ہے جو غیر الف نہیں ہے۔ نیلا کنول سے مراد ہے غیر نیلا اور غیر کنول کا استثناء۔ دیکھا جائے تو یہ نفی محض نہیں ہے بلکہ مرکبِ ذہنی عمل سے مثبت اور راک کی توثیق ہے غیر مثبت کے استثناء سے۔ غالب کی شعریات میں یہ حرکیات اکثر و بیشتر کارگر ہے جس سے نفی و در نفی کا پیچیدہ تعامل اور اشکال پیدا ہوتا ہے جو معنی آفریں تو ہے ہی جمالیات کے نقطہ نظر سے حسن آفریں بھی ہے۔

غرضیکہ لئی میں اثبات کارگر ہے اور اثبات میں نفی۔ بودھی منطقیوں کا اصرار ہے کہ منطقی طور پر تمام لفظوں کے معنی بیک وقت مثبت بھی ہیں اور منفی بھی؛ چنانچہ چیزوں یا معنی

کا الگ الگ تصور افتراقی تعامل ہی سے قائم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے اس نکتہ اور سوئچر کے دو رستے جوڑے دار تضاد (Binary Opposition) کے تعامل اور درجہ کے نظریہ Trace میں فاصلہ بہت کم ہے۔ علمیات کی دنیا میں اس کا مطلب ہوا کہ بغیر نفی کے حقیقت کا اثبات ممکن نہیں۔ یعنی حقیقت کا تصور بے نفی کے اندر سے خالی ہے، حقیقت کا تصور قائم ہوتا ہی نفی کی حرکت سے ہے۔ غرضوں کا ماننا ہے کہ زبان اور ارتھ (معنی) کا جوہر نفی کی جدلیت ہے۔ یہ اشارہ ہم پہلے کر چکے ہیں کہ (لا شعوری طور پر ہی سہی) غالب کی طبیعت یا سائیکی یا اعتقاد دہانی کو اس سے حیرت انگیز مناسبت ہے۔ غور طلب ہے کہ غالب کی سوچ میں جدلیت بطور جوہر کے کام کرتی ہے اور اکثر و بیشتر غالب کے یہاں حقیقت کا تصور حرکیات نفی میں ٹکدہ کر آتا ہے جو اس اصل الاصول کا اثبات ہے کہ ”نفی کی جدلیت زبان اور ارتھ (معنی) کا جوہر ہے۔“

نفی کی نفی یا دوہری منہیت (Double Negation) کا اصول بھی خاصی معنویت کا حامل ہے۔ اوپر نروان کے تصور کا ذکر کیا گیا کہ یہ نفی سے ملو ہے یعنی بغیر نفی کے نروان کا تصور قائم ہی نہیں ہوتا۔ غور سے دیکھا جائے تو یہ سادہ نفی نہیں ہے، بلکہ اس کی بنیاد دوہری نفی یعنی نفی کی نفی کے اصول پر ہے۔ نیا بے سوتر میں گوتم رشی کہتا ہے ”دکھ سب سے بڑی رکاوٹ ہے خواہش کی تکمیل میں، اور دکھ سے مکمل نجات نروان ہے۔“ یعنی دکھ برابر ہے خواہش کی عدم تکمیل کے جو نفی ہے، اور خواہش کی عدم تکمیل (نفی) کی نفی برابر ہے نروان کے۔

نروان کے تصور کی طرح اپنا (अहिंसा) یعنی عدم تشدد کے قدیم تصور کو بھی دوہری منہیت کی جدلیات کے بغیر نہیں سمجھا جاسکتا۔ اپنا برابر ہے آ + ہنسا (अ+हिंसा)۔ ہنسا بمعنی تشدد اور آ اس کی نفی یعنی اپنا = عدم تشدد۔ گویا عدم تشدد کا تصور جیسے بالعموم مثبت تصور سمجھا جاتا ہے، اصلاً نفی اساس تصور ہے۔ اپنا کا الٹ یعنی مثبت ہے ’پریم‘ کیونکہ پریم (محبت، عدل، انصاف، ایثار) عبارت ہے ہنسا (تشدد) کی عدم موجودگی سے۔ چنانچہ پریم (یا سعادت کلی) ایسی صورت حالات (state of affairs) ہے جس کی جامع

تعریف منطقی طور پر ممکن ہی نہیں، البتہ ہدایاتی طور پر مانع تعریف ممکن ہے۔ پس ۱ + ہنسا کا مطلب ہوا تشدد کی نفی جو عدم تشدد کے روپے کے اثبات کی مراد ہے۔<sup>(8)</sup>

گو یا تمام تر فوق معروضی یا تجریدی تصورات کی نوعیت ایسی ہے کہ روزمرہ کی روایتی و رسمی اثباتی زبان دو چار قدم چل کر لاکھڑا جاتی ہے۔ چنانچہ نفی و نفی کی ہدایات سے لاشعوری یا تجریدی تصورات کو قائم کرنے میں ناگزیر قسم کی مدد ملتی ہے۔ صنف غزل بالخصوص سبک ہندی کی غزل اگر نزا است خیالی و مضمون آفرینی کے گونا گوں وسیعہ تجریدی تصورات یا فوق معروضی و پنی تصورات کی متحمل ہو سکی ہے تو اس کی ایک بڑی وجہ ہماری نظر میں یہی ہے کہ غزل کی شعریات میں نفی کی ہدایاتی حرکیت در درجہ ہے جس کی طرف ابھی تک وہ توجہ نہیں کی گئی جو اس کا حق ہے۔ دیکھا جائے تو سبک ہندی کی راہ سے آنے والی تجریدیت غالب کو اس ہی اس لیے آتی ہے کہ یہ وسیعہ خیالی، معنی ہندی، دقیقہ نفی، نازک خیالی، جھٹیل نگاری اور مضمون آفرینی سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ (تحصیل تجویہ کے ابواب میں ملاحظہ ہو)۔

ہدایات نفی کی ایک اور صورت جو شعریاتی عمل کا اکثر حصہ بنتی ہے، قابل غور ہے۔ مثال کے طور پر حسن و غیر حسن یا وفا و جفا دو معمولہ صورت حالات ہیں، جبکہ ان دونوں سے ہٹ کر کئی اور غیر متعین صورت حالات بھی ممکن ہیں، یہ جملے دیکھیے :

(1) سہانا خوبصورت ہے

(2) سہانا خوبصورت نہیں

(3) سہانا بدصورت ہے

(4) سہانا بدصورت نہیں

(5) سہانا کچھ ایسی خوبصورت نہیں

(6) سہانا بدصورت بھی نہیں

(7) سہانا خوبصورت نہیں لیکن بدصورت بھی نہیں

ایک سے چار تک مثبت و منفی سادہ بیان ہیں صورت حالات کے، پہلے بیان میں

خواصورتی کا اثبات ہے، دوسرے میں اس کی نفی ہے، تیسرے میں بدصورتی کا اثبات ہے، چوتھے میں اس کی نفی ہے۔ پانچواں سے ساتواں بیان پہلے کے چاروں سادہ اثباتی و منفی بیانات کی نفی ہیں یعنی سہانا کچھ ایسی خواصورت نہیں، یا بدصورت بھی نہیں، یا سہانا خواصورت نہیں لیکن بدصورت بھی نہیں، یعنی آخری تینوں سادہ نہیں صحیحہ بیان ہیں۔ گویا نفی کی نفی سے الگ الگ صورت حالات قائم ہوگئی، یعنی حقیقت کی وہ indeterminate غیر متعینہ سطح جوسانی اظہار کی قطعی قطعیت کی گرفت کے ماوراء ہے۔ یہ نفی درانی کی جدائیات سے 'اورشہ' (فوق شعوری یا اوراک سے ماوراء) کو شعری طور پر 'ورشہ' یعنی اوراک کے ذریعے انگیز کرنے کا وہ عمل ہے جو غالب کی تخلیقیت سے گہرا رشتہ رکھتا ہے اور سبک بندی میں جس کی خاصی کا درجہ بانی ملتی ہے۔ جو ذہن بنتا وجودیاتی یا ماورائی یا تجربی طور پر نکلتا رہا یا نکلتا آفریں ہوگا اور معنی کے پیش پا افتادہ، روایتی، مانوس، رسمی یا پامال رخ سے ہٹ کر اس کے غیر 'Other' یا غیر متعین، نادر یا اچھوتے رخ کی قہار لانے کا شوگر ہوگا، اتنا ہی زیادہ اس کو نفی کی حرکت سے نسبت ہوگی۔ سبک بندی سے غالب تک کا تخلیقی شعریاتی سفر اس کا کھلا ثبوت ہے۔ درد کیا ہے کہ غالب کا ذہن و شعور جب جب انسانی رشتوں یا حقیقت کے اسرار و رموز میں اترنے یا تخلیقی تجربہ کی انوکھی، انہائی، ان دیکھی، ان چھوٹی، یا نادر و نایاب سطحوں کو چھونے کا جتن کرتا ہے تو غیر متعینہ معنیات کے نیرنگ نظر کا درکھولنے کے لیے اکثر و بیشتر جدائیات نفی کو کسی نہ کسی طور پر انگیز کرتا ہے۔ اس کے اتنے پیرایے ہیں کہ جیلہ تحریر میں نہیں لائے جاسکتے، بسیار شیعہ ہا ست جاناں را کہ نام نیست۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ نفی کو دہرانے سے نفی اثبات میں بدل جاتی ہے یعنی نفی کو دہرا کر دیا جائے تو بیان مثبت ہو جائے گا، مثلاً غیر الف کا مطلب ہے الف کے علاوہ، اور غیر غیر الف کا مطلب ہے الف۔ دھیر چدر شرمانے بحث کی ہے کہ:

"not is not an 'object word'.

یعنی لفظ 'نہیں' میں کوئی شیعہ نہیں ہے۔ دیکھنا کہ نفی کی منطقی اطلاقیات سے بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اگر "p" سچ ہے تو پھر "p" - "جھوٹ ہے۔ نشان - جو 'non

کی علامت ہے، کسی شے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ اسی نشان کو دہرا کر دیں یعنی "p" - - - تو مقدمہ پلٹ جاتا ہے یعنی مثبت ہو جاتا ہے، یوں اثبات، نفی کے کھیل کی کوئی حد نہیں، نفی در نفی در نفی کو بڑھایا جاسکتا ہے لامحدود تک، مثلاً "p" - - - "....." علیٰ ہذا القیاس۔<sup>(7)</sup>

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ نفی کی حرکت لامحدود ہے اور یہ فکر و فلسفہ کی ایک نہیں متعدد سطحوں پر کارگر ملتی ہے اور اس کی ان گنت صورتیں ہیں، علمیاتی اور معنیاتی طور پر بھی، نیز مابعدالطبیعیاتی و وجودی و تجربی طور پر بھی۔ ضروری نہیں کہ ہر جگہ اس کا اظہار کلمہ نفی ہی سے ہو۔ واضح رہے کہ لفظ قائم ہی نفی پر ہے۔ یعنی مضر نفی کا بھی اپنا تفاعل ہے جو زبان کے در و بست میں جاری و ساری رہتا ہے۔ کلمہ نفی ہر زبان میں محدود ہیں:

اردو (نہیں) / نہ / نا / وغیرہ، یہ سب "ن" سے ہیں۔ اسی طرح یورپی زبانوں میں لاحقہ -un یا non- وغیرہ۔ اکثر ہند یورپی زبانوں میں کلمہ ہائے نفی زیادہ تر کسی نہ کسی الٹی آواز سے علاقہ رکھتے ہیں۔ دوسری زبانوں میں دوسرے طریقے ہو سکتے ہیں، مثال کے طور پر عربی 'لا' لیکن غور طلب یہ ہے کہ عربی 'لا' ہو یا فارسی 'نہ' یا سنسکرت "न" یا سابقہ 39، یا اردو ہندی کا 'نہیں' "نہ" ان تمام تر کلمہ ہائے نفی کے اپنے کوئی معنی نہیں، یعنی ان میں کسی میں بھی کوئی شے پن نہیں۔ یہی معاملہ لفظ 'غیر' یا لفظ 'عدم' بطور لاحقہ کا ہے جو ہر چند کہ معنی کے حامل ہیں لیکن کسی دوسرے لفظ سے پہلے آکر اس کو پلٹ دیتے ہیں اور اس کی نفی بناتے ہیں۔ جس طرح دوسرے لفظ کسی نہ کسی شے سے علاقہ رکھتے ہیں، کلمہ نفی بطور نفی کسی شے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ تاہم جیسا کہ اوپر ہم نے دیکھا، جملہ میں آکر یہ شے پن کا حامل ہو جاتا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ کلمہ نفی کے استعمال کے بغیر بھی نفی کا تفاعل ممکن ہے۔ اور بھی متعدد صورت حالات ہیں، مثلاً استفہامیہ ساخت کے جملوں میں انسلاکاتی نفی مثبت پہلو کی حامل ہو سکتی ہے، جیسے یہ کام تو آپ کر دیں گے نا؟ آپ تو کل آئیں گے نا؟ یعنی آپ تو کل آئیں گے ہی۔ یہ نفی اقراری ہے۔ اسی طرح استفہامیہ کے جوابی رخ میں نفی انکاری بھی مضر رہتی ہے۔ اور بھی متعدد صورت حالات ممکن ہیں اور تحقیقی عمل میں تو اس کے تفاعل کا حد و حساب ہی نہیں۔



غرضیکہ نفی ایسی حالات ہے کہ زبان و معنی کے کھیل میں نفی کی حرکت لامتناہی ثابت کردار ادا کرتی ہے۔ چٹک نفی میں جو چیز کارگر ہے وہ اس کا 'نہ'۔ 'پن' ہے جو فی نفسہ اندر سے خالی ہے لیکن اس 'نہ'۔ 'پن' کے بغیر زبان میں معنی کا قرار و ثبات کارگر ہی نہیں ہو سکتا، یا جو صورت، حالات غالب شعریات میں پیش آتی ہے، یعنی موصولہ و معمولہ یا پیش پا افتادہ کا استرداد یا معنی کو انوکھا یا نایاب بنانے کا عمل، نیز معنی کو دھندلانے یا اس کو لامتناہی یا لامتناہی کرنے، یا تخلیقی طور پر معنی کی طرفوں کو کھولنے یا معنی کے طلسماتی نیرونگ نظر کو قائم کرنے کا عمل و تعامل وغیرہ کچھ بھی بغیر حرکیات نفی کے ممکن نہیں۔ دانش ہند کا صدیوں سے یہ موقف رہا ہے، اور اب دریدائی رد تکلیل بھی (جس کی اساس افتراقیت اور التواکی ہدایات پر ہے)، نفی کی حرکت کو زبان اور معنی کی گتہ قرار دیتی ہے۔ ہدایاتی فکر کی جیسی تخلیقی تعبیریں بغیر کسی 'معلوم' رشتے کے غالب کے کلام میں نظر آتی ہیں نہ صرف تعجب خیز بلکہ چشم کشا ہیں۔



## حواشی

- 1 دھیرندر شرما، ص 21
- 2 *The Essentials of Indian Philosophy*, P. 102
- 3 دھیرندر شرما، ص 24
- 4 ایضاً، ص 28
- 5 ایضاً، ص 35
- 6 ایضاً، ص 59-60
- 7 ایضاً، ص 115

## کتابیات

1. Basham, A.L., *The Wonder that was India* (New York 1959).
2. Dhirendra Sharma, *The Negative Dialectics of India* (East Lansing, Michigan 1970).
3. Hiriyanna, M., *The Essentials of Indian Philosophy* (London 1948).
4. Kosambi, D.D., *Ancient India* (New York 1965).
5. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsayng* (Chicago & London 1994).
6. Radhakrishnan, S., *Indian Philosophy*, Vol. 1 & 2 (London 1948).
7. Zimmer, Heinrich, *Philosophies of India* (London 1951).

ہدایاتِ نئی کی بحث ہندوستانی فکر و فلسفہ کی تمام کتابوں میں ملتی ہے کہیں کم کہیں زیادہ۔  
مندرجہ ذیل ناقد کے علاوہ بعض دیگر مصادر بھی دیکھا فوٹا میرے مطالعے میں رہے ہیں۔  
ان سب میں دھیرندر شرما کی کتاب جو لندن یونیورسٹی کا ڈاکٹریٹ کا تھیسس ہے اور  
مشہور گنہ یونیورسٹی سے شائع ہوئی، مجھے زیادہ مدد اس سے ملی۔ ہدایاتِ نئی بہت پیچیدہ اور  
بیمثل ہوئی بحث ہے جو انیسویں اور ہندوستانی فلسفہ کے تمام دہائیوں میں ملتی ہے۔  
اختصار کے پیشِ نظر اس کے بحث کو فقط ان نکات پر مرکوز رکھا گیا ہے جن کو غالب کے  
ہدایاتِ نئی کو سمجھنے کے لیے نظر میں رکھنا ضروری ہے۔

"Non-being and being, emerges from the single ground, that is darkness. To make it darker is the gate of all wonder."

— LaoTse

## باب چہارم

"It is not mere negation, but a negation of negation that is an existence-being beyond existence and being. It is best defined by negatives since all positive expressions not only limit but pollute the pure concept of absolute Shunya."

(Walker, p. 453)

## بودھی فکر اور شونیتا

بودھوں کے نزدیک شونیتا (خُوانیتا) ملجائے دانش ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے بغیر نہ تو حقیقت کا علم ممکن ہے نہ اس علم کی ترسیل، اور نہ ہی دنیا کی سچائی کو اس کے بغیر جانا جاسکتا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت سے شونیتا انسانی وجود میں (جو عارضی وجود ہے) عدم وجودیت یا آزادی مطلق کا احساس ہے۔ یہ نفی محض نہیں بلکہ وجود یا وجود کے احساس سے دراجو وجود کا احساس ہے، اس کی نفی ہے۔ شونیتا کے تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا جاسکتا ہے کیونکہ تمام مثبت حیرانے نہ فقط شونیتا کو محدود کر دیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔

فرض کیجیے ایک شخص نے چوری کی ہے۔ ایک دوسرا شخص جس نے چور کو چوری کرتے نہیں دیکھا، وہاں سے گزرتا ہے اور کہتا ہے کہ "چور یہی شخص ہے" اس لیے کہ وہ اس شخص کو ناپسند کرتا ہے۔ پھر ایک اور شخص آتا ہے جس نے واقعی پہلے شخص کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے، وہ کہتا ہے کہ "چور یہی شخص ہے۔" دیکھا جائے تو پہلے اور دوسرے نے چوری کی واردات کے بارے میں ایک ہی بات کہی ہے کہ "چور یہی شخص ہے" لیکن دونوں کی سچائی میں جو فرق ہے، وہ بنیادی نوعیت کا ہے۔ یعنی ایک شخص جھوٹ

بول رہا ہے اور ظاہر کر رہا ہے کہ وہ کچ بول رہا ہے، اور دوسرا شخص کچ بول رہا ہے کیونکہ اس نے چور کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ کسی کچ کو قائم کرنے میں یہی فرق سب سے بنیادی فرق ہے۔ اگر ہم اس فرق کو نگاہ میں رکھیں جو پہلے اور دوسرے شخص میں ہے تو ہم شویجا (آگہی) اور اودیا (عدم آگہی) میں گرفتار عام آدمی کے فرق کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ بودھی مفکر چندر کیرتی کی اس حکایت کو بمل متی لال نے نقل کیا ہے<sup>(۱)</sup> جس میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اودیا میں گرفتار عام آدمی اس شخص کی مثال ہے جس نے سچائی کو نہیں دیکھا مگر سچائی کو جاننے کا مدعی ہے۔ جبکہ شویجا کی آگہی رکھنے والا شخص اس شخص کی مثال ہے جس نے حقیقت کو دیکھا ہے، اس سے گزرا ہے اور اپنے تجربہ کی بنا پر جانتا ہے کہ حقیقت کیا ہے۔

### بودھی فکر برہمن واد کے خلاف ہے

بدھ (پ 583 ق م) کے زمانے میں برہمنیت نظری مباحث کے گورکھ دھندے کا شکار تھی۔ بدھ نے کسی نئے مذہب کی ابتدا نہیں کی بلکہ برہمنیت کی پھیلائی ہوئی سماجی تفریق و ذات پات اور رسوم پرستی کے خلاف پر جوش آواز بلند کی اور معاشرتی مساوات نیز حسن عمل اور تہذیب نفس کا درس دیا۔ آتما اور پرما کا عقیدے کی جو اپنشدوں کا مرکزی مسئلہ ہے، بدھ نے تائید کی نہ تردید۔ بدھ کو نوع انسانی کے اندوہ و الم (دکھ) اور زندگی کی ناپائیداری کا اتنا گہرا احساس تھا کہ اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے بدھ نے تہذیب نفس کا طریقہ تلاش کرنے پر ہی ساری توجہ مرکوز کر دی۔ اس زمانے میں تہذیب نفس کے جو طریقے رائج تھے وہ حرک عمل، کڑی ریاضت (تپسیا) اور نفس کشی کی تعلیم دیتے تھے۔ بدھ نے ان سب کو آزمائے کے بعد بتایا کہ شخص الم اور الم کائنات یعنی دکھ سے نجات حاصل کرنے کے لیے نفس کشی اور نفس پرستی کے درمیان اعتدال کی راہ اختیار کرنا چاہیے۔ بدھ سے پہلے عام طور پر یہ سمجھا جاتا تھا کہ خواہش نفس (aragm) کو فنا کرنے کے لیے ہر قسم کے عمل کا ترک اور کڑی ریاضت کرنا ضروری ہے۔ لیکن بدھ نے ”نفس کشی کی جگہ

ضبط نفس کی اور ترک عمل کی جگہ حسن عمل کی تلقین کی۔“ بدھ کا یہ لائحہ عمل اشد مارگ (آٹھ اصولوں والا طریق) کہلاتا ہے۔ بدھ نے چونکہ نفس کشی اور نفس پرستی کی انتہاؤں کے درمیان بیچ کی راہ نکالی تھی، اشد مارگ کو بالعموم بیچ کا راستہ The Middle Way بھی کہا جاتا ہے۔

بدھ نے الم کی نوعیت اور زندگی کے عملی پہلو کو تو نظر میں رکھا، نظری پہلو پر وہ زیادہ توجہ نہیں کر سکے۔ بدھ کی تعلیمات کو بطور فلسفہ منضبط کرنے کا کام بہت بعد میں ہوا۔ خدا اور حقیقت کے بارے میں بعض بنیادی سوالوں کے جواب میں بدھ نے اقرار کیا کہ انکار بلکہ مابعد الطبیعیاتی مسائل پر بدھ نے خاموشی کو ترجیح دی جس کی وجہ سے برہمنوں کے طبقے کی طرف سے شدید اعتراض بھی ہوئے۔ دراصل بودھی فکر اس طرح سے لمبا ہی فکر ہے ہی نہیں، یہ فقط ایک ٹھوڑے انسانی زندگی کو جاننے اور الم انسانی یا انسانی صورت حال کی نوعیت و ماہیت کو سمجھنے کا۔ بدھ نے تین چیزوں کو زندگی کی عظیم سچائیاں Marks of Existence کہا ہے: (2)

1. anatman (अनात्मन्) اناتمن
2. anicca (अनिच्छा) انچھ
3. dukha (दुःख) دکھ

اول نفی آتما یعنی کسی چیز میں آتما، اصل، جوہر یا روح نہیں ہے، دوم نفی استقلال یعنی دنیا میں کچھ بھی مستقل نہیں ہے (ہر شے ہر لمحہ بدل رہی ہے، اور تو اور دریا کا پانی بھی جس میں دوبارہ آپ پاؤں نہیں ڈال سکتے، یا جسم کے خلیے بھی جو لمحہ بھر جیسے پہلے تھے دوسرے لمبے میں ویسے نہیں رہتے)، سوم یہ کہ زندگی کی سب سے بڑی سچائی 'دکھ' ہے جس کی جز ترشا (خواہش نفس) ہے۔ چنانچہ بدھ نے تہذیب نفس کے لیے لائحہ عمل دیا جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا۔ بدھ کی تعلیمات کو فلسفہ کی شکل ان کے بعد پانچ سو برس تک دی جاتی رہی۔ شوجھتا جس کو ناگارجن نے ہاریک جدلیاتی منطق پر استوار کیا دراصل بدھ کی اوپر بیان کی گئی تین عظیم سچائیوں کا ٹھوڑے ہے۔ ناگارجن کا زمانہ پہلی دوسری صدی عیسوی کا

تایا جاتا ہے۔

### ناکارجن اور شونیتا

ناکارجن کا کہنا ہے کہ سنسار اگرچہ ٹھوس دکھائی دیتا ہے لیکن سچائی کی اعلیٰ تعبیر کی رو سے یہ بے اصل ہے، (اچھے)۔ یہ اسباب و غفل کے نتیجے سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور سوا بھاد (سواभाव) نہیں رکھتا یعنی آزادانہ یا بالذات اپنا وجود نہیں رکھتا۔ وہ شعور، انفرادی بھی جس کے ذریعے اس کے فیرواصل ہونے کا احساس ہوتا ہے، اسی فیرواصل لکل کا ایک ٹھو ہے، اس لیے وہ بھی فیرواصل ہے۔ فیرواصل کے ذریعے اصل کو جاننا اور سمجھنا ناممکن ہے، چنانچہ نہ اس کا اقرار کیا جاسکتا ہے نہ انکار کیا جاسکتا ہے۔ کچھ جب کہ کہ قوام ماہر الطبعیاتی سوالوں کا جواب بدھ نے خاموشی 'شونیت' (शून्य) سے دیا ہے۔ اس اعتبار یا اس اعتبار سے نہتے اور سچ کی راہ اختیار کرنے کی جد بھی یہی ہے۔ فرض ایک مطلق 'خالی پن' ہے 'شونیت' جس میں انفراد، اقرار، شناخت، کسی چیز کا مطلق اثبات منطقی طور پر ناممکن ہے۔<sup>(3)</sup>

حقیقت کی کد کو یا آگہی کی اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا اظہار عارفوں یا اولیاء نے بے زبانی کی زبان، language of unsaying میں کیا ہے۔ بدھ جو ذات مطلق یا روح کے بارے میں خاموشی اختیار کرتا ہے، اس نے سزا سزا کے لیے جو اصطلاح استعمال کی ہے وہ 'شونیم' ہے۔ 'شونیم' کا لفظی ترجمہ ممکن نہیں، مطلق خالی پن، مطلق خلا جہاں کچھ بھی نہ ہو، مکمل خاموشی، سناٹا۔ لیکن 'خالی پن' سے حقیقت کا تاثر پیدا ہوتا ہے جیسے پہلے کچھ تھا اور کم ہو گیا، لیکن 'شونیم' اس معنی میں خالی پن نہیں، بلکہ خالی پن سے بھری ہئی کیفیت، یہ منفی نہیں، عرف عام میں مثبت بھی نہیں، بس کچھ بھی نہ ہونا قطعاً کچھ نہ ہونا، اکیلا، تنہا، بے لوث، وجود محض، بسیط، کراں تا کراں، خالی پن سے بھرپور، اسے بیان کرنا مشکل ہے۔

لفظ بدھ کا مطلب ہے 'آگاہ' جو جانتا ہو۔ بدھ نے کہا ہے میں کچھ بھی نہیں ماسوائے 'آگہی' کے۔ بدھ کو 'بدھ' کہا ہی اس لیے جاتا ہے، یہ نام گیان پانے کے بعد رائج ہوا۔

ورت اصل نام تو گوتم تھا۔ بودھی کا مطلب ہے آگہی۔ مشرق کی استعاراتی زبان میں کم و بیش جو مفہوم 'آئینہ' کا ہے یا 'عقل آئینہ' جس میں حقیقت کا عکس جھلکتا ہے ہر شے کا عکس جیسی وہ ہے، لیکن گزراں، بے لوث، بے تعلق، بے غرض۔ اپنے آپ میں گمن 'بے اصل' 'صفر' 'شونیم'، یہ آگہی محض 'بدھ' کیفیت ہے، یعنی Buddhahood۔ یہ غیر متعینہ مفہوم کیلنگا غیر مذہبی ہے۔ کسی مذہب و مسلک سے اسے کچھ لینا دینا نہیں۔

اسی طرح شونیتا بطور اصطلاح کا لفظی ترجمہ بھی ناممکن ہے۔ شونیتا کا لغوی مطلب ہے صفر، اندر سے خالی۔<sup>(4)</sup> چنانچہ شونیتا کا مطلب ہوا صفر اصل (The Zero Principle) یعنی ہر شے کا خالی ہونا، اشیا کا بے اصل ہونا (Emptiness / Voidness)۔

ناکارجن کے بنیادی متن کا نام Pragyapramitta (پراگیاپرامیتا) (متخیل علمیات) ہے۔ ناکارجن کا کہنا ہے<sup>(5)</sup> کہ تمام اشیا Dependent Origination کی ہیں یعنی قائم بالظہر ہیں، کائنات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں ہے، اشیا علت و معلول کے رشتے کی وجہ سے ایک دوسرے پر منحصر ہیں، اس لیے آزادانہ وجود نہیں رکھتیں، یا اصل سے جاری ہیں۔ یعنی ہر دکھائی دینے والی یا تصور کی جانے والی شے جو ہر (سوچو) = اصل = Essence سے خالی ہے یعنی شونیتا ہے۔ دیکھا جائے تو ان گنت اعداد کے انجم میں سب سے اہم عدد صفر ہے جو اندر سے خالی ہے۔ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت ہے اور تمام اعداد کا منبع و ماخذ ہے لیکن بالذات شونیتا ہے۔ کائنات میں ہر شے کسی دوسری شے پر انحصار رکھتی ہے اور وہ دوسری شے پھر کسی دوسری شے پر اور وہ شے کسی اور شے پر، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ گویا کسی شے میں خود اس کا اپنا پن، سوبھتا (स्वभाव) یا لازمی ماہیت essential nature یا اصل یا جو ہر نہیں۔ اس لیے ہر ہر شے شونیتا ہے۔ اس صفر اصل الاصول پر مبنی جدلیاتی استردادی فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم بالظہر یعنی غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اصل الاصول کو سمجھنا یا اس کی آگہی حاصل کرنا شونیتا ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہی منہجائے دانش اور فلسفوں کا فلسفہ ہے :



"Void or Shunya according to Buddhism is the highest wisdom."

یوگی مفکر ناگارجن کہتا ہے جو شے اپنی اصل نہیں رکھتی وہ اپنی غیر اصل بھی نہیں رکھتی، اس لیے کہ غیر وجود بھی اسی کا ہو سکتا ہے جس کا وجود ہو، جس کا وجود نہیں اس کا غیر وجود (عدم) بھی نہیں۔ چنانچہ شونیا دو انتہاؤں کے تضادات سے بچنے کی راہ ہے۔ جب شے ہے نہ لاشے، جب وجود ہے نہ عدم، جب فنا ہے نہ ہلا تو ان کا تضاد باہمی بھی فریب نظر یعنی شونیہ محض ہے۔ چنانچہ نہ آتما (روح) کا وجود ثابت ہے نہ پرما (برہم) ذات مطلق) کا یعنی نہ اس کا ہونا ثابت ہے نہ اس کا نہ ہونا ثابت ہے۔ ناگارجن کے مطابق ہستی و نیستی، شے و لاشے، ہاں اور نہیں، نام نہاد محض ہیں، یہ اصطلاح بھر ہیں جنہیں زبان نے اپنی صویت سے روایا قائم کر رکھا ہے، (زبان صویت کے بغیر لفظ نہیں توڑ سکتی) چنانچہ دو انتہاؤں کے بیچ درمیانی عرصہ جو کچھ بھی ہے، وہ خالی یعنی شونیہ (خاموشی) ہے۔

ناگارجن کا شارح چندر کیرتی (پچھلی ساتویں صدی عیسوی) شونیہ کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اشیا چونکہ قائم باخیر ہیں، *अस्तित्व* نہیں رکھتیں، یعنی ان کی اصل ثابت نہیں، اور چونکہ ان کی اصل ثابت نہیں ان کی *अस्तित्व* غیر اصل بھی ثابت نہیں۔ پس شونیہ سے مراد اس انتہا اور اس انتہا دونوں سے بچنا ہے، یعنی جب نہیں نہیں ہے تو ہاں بھی ہاں نہیں ہے (دوسرے لفظوں میں ہر ہاں نہیں سے اور ہر نہیں ہاں سے ہے) پس جب وجود ثابت نہیں تو غیر وجود یعنی عدم وجود بھی ثابت نہیں:

"What lacks origination by itself lacks existence or emergence (*अस्तित्व*), and having lacked existence or emergence, it lacks destruction or non-existence (*व्यस्तित्व*). 'Emptiness' (*Shunyata*) is thus intended for the two extremes, existence or production and non-existence or destruction, and in this way 'emptiness' (*Shunyata*) means the Middle Way."<sup>(5)</sup>

دوسرے لفظوں میں اصل یا جو ہر نہ پیدا کیا جا سکتا ہے نہ وہ ناپائیدار ہے، وہ قائم بالذات ہونا چاہیے، جبکہ جملہ اشیا و تصورات قائم باخیر ہیں، طبع و معلول سے پیدا ہوتے

ہیں اور ناپائیدار ہیں۔ یہ دونوں تضاد یا معنی بر تضاد ہیں۔ مسئلہ کا حل یہی ہے کہ ہر وہ چیز جو قائم یا پھر ہے اصل سے عاری ہے۔ چونکہ اشیا اصل سے عاری ہیں اس کا الٹ بھی ثابت نہیں کیا جاسکتا، یہی سچ کا راستہ ہے جو شونیتا ہے۔ شونیتا کا فلسفہ جو انتہاؤں کو رد کرتا ہے مذہب مارگ کہلاتا ہے۔ ناگارجن کے فلسفہ کا اصطلاحی نام مادھیمیک (Madhyamika) ہے۔

مابعدالطبیعیاتی و وجودی (Ontological) فکر کا سارا کھیل وجود و لا وجود کا کھیل ہے۔ بودھی فکر کی رو سے ذات مطلق (برہم) کا ہونا چونکہ ثابت نہیں اس لیے ذات مطلق کا نہ ہونا بھی ثابت نہیں۔ شونیتا ایک قلم تضادات کو تحلیل کرتی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا مذہب سرے سے شونیتا کا مسئلہ نہیں۔ شونیتا برہمنیت کے تمام اعتقادات کو جو مطلقیت یا ماورائیت یا وجود و لا وجود (برہم اور مایا) پر مبنی ہیں یکنخت خارج کرتی ہے۔ وجہ وارد و درود کی یہ تحلیل (یا رو تکمیلی) منطقی جدلیاتی قوت (energy) ہی شونیتا ہے۔ جدلیات نفی کی حیثیت بودھی فکر میں ایک ہم گیر حرکیاتی قوت (radical energy) کی سی ہے جو بے دریغ ہر شے کو بے دخل کرتی ہے۔ غور طلب ہے کہ 19 سال سے کم عمر میں غالب نے بیدل کو قضین کرتے ہوئے یہ اشعار کس مقام سے کہے ہوں گے:

قطع سفر ہستی و آرام فنا ہے	رفقار نہیں بیشتر از لغزش پا ہے
حیرت ہمہ اسرار پہ مجبور غموشی	ہستی نہیں جز بستن بیان و فنا ہے
تشال گداز آنسو ہے عبرت بخش	نظارہ تجر چہستان ہوا ہے
گلزار دمیدن شردستان دمیدن	فرصت تیش و حوصلہ نشوونما ہے
آہنگ عدم نالہ پہ کسمار گرد ہے	ہستی میں نہیں شونی ابتداء صدا ہے
آہنگ اسد میں نہیں جز نفرا بیدل	عالم ہمہ افسانہ ما دارو و ما ہے

نورِ حمید یہ ہے کچھ اور شعر دیکھیے :

رسیدن گل بارغ و امانگی ہے	عبث عمل آراے رفقار ہیں ہم
علق ہے صفو عبرت سے سبق ناخواندہ	ورنہ ہے چرخ و زمیں یک ورق گردانہ
عبرت طلب ہے حل معنائے آگہی	شبنم گداز آئندہ اعتبار ہے

بازی خود فریب ہے اہل نظر کا ذوق ہنگامہ گرم حیرت بود و نمود تھا  
لاب دانش غلط و قطع مہادت معلوم درد یک سفر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں  
جدیاتی فکر کی یہ چنگاریاں جن کا آغاز نوجوانی میں ہوا تھا، بعد کے زمانہ میں بھی  
اڑتی رہیں:

نہیہ و تہجد دو عالم کی حقیقت معلوم لے لیا مجھ سے مری صحت مانی نے مجھے  
ہے پے سرحد اور اک سے اپنا مہمود قبلے کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں  
اصل مشہود و شاہد و مشہود ایک ہے حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں  
ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم مشہود ہیں غلاب میں ہنوز جو جاگے ہیں غلاب میں  
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے  
یہ چند مثالیں سلسلہ کام کو قائم رکھنے کے لیے سرسری طور پر درج کردی گئیں اس  
احساس کے ساتھ کہ صنف غزل کی روسویات اور ایمانیات ہی کچھ ایسی ہے کہ چند اشعار نقل  
کروینے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اس طور پر کچھ ثابت کر بھی لیا جائے تو وافر تعداد میں ایسے  
اشعار کا بھی امکان ہے جن سے اسی امر کی تکذیب ہو جائے جس کی توثیق کی جا رہی ہے۔  
چنانچہ کسی مقدمہ کے اثبات یا نفی میں پورے کام کا نظر میں رہنا، قییم و تکرار کے سلسلوں کا  
دیکھنا، شعر کے داخلی نظام میں کسی خصوصیت کا مروجہ نشیمن کی طرح جاری و ساری رہنا یا نہ  
رہنا، نیز لاشعوری تخلیقی تعامل یا افتاد ذاتی کے اختطاری رشتوں سے کسی بات کی توثیق و  
تصدیق ہونا یا نہ ہونا، ان جملہ امور کا پیش نگاہ رہنا ضروری ہے۔ ابتدائی ابواب کے بعد یہ  
بحث اردو فنون کی حتی الامکان تاریخی ترتیب، متداول دیوان اور ذہن غالب کے بدلنے  
مگراف کے سیاق و سباق میں جملہ متون کے مطالعے اور تجزیوں میں اٹھانے کی سعی کی  
جائے گی۔ سروسے جو کچھ عرض کیا جا رہا ہے فقط tentative ہے تاکہ تخیس کا بنیادی مسئلہ  
و مفروضہ نظر میں رہے۔

ایک اور حصہ بھی ضروری ہے۔ ہمارے یہاں عام طریقہ ہے کہ شاعر کی خارجی  
زندگی و دنیا داری کے معمولات، اور اس کی تخلیقی دنیا و تخیلی جہان معنی میں غلط بحث کیا جاتا

ہے۔ شاعر ایک معاشرتی انسان ہے لیکن اس کی تخلیقی دنیا ایک شخصیتی واپنی تشکیل ہے جو باطن کی آگ سے چپ کر نکلتی ہے۔ غالب ایک عملی دنیا دار انسان تھے۔ اپنے زمانے کے انسانوں کی طرح ان کے بھی دنیوی معاشرتی مذہبی عقائد اور روپے تھے اور متعدد مصائب و مسائل و مصائب بھی، ان میں تناقض بھی ہو سکتا ہے۔ جہاں ان کے سوانحی کواکب سے مدد لینا ضروری ہے وہاں یہ بھی نگاہ میں رکھنا ضروری ہے کہ تخلیقی دنیا میں وہ ان سے بے لوث، الگ اور مختلف بھی ہو سکتے ہیں۔ تخلیقی دنیا بے لوث آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں دنیوی آلائشیں پکسل جاتی ہیں اور تخلیق کے کوندے یا white heat سے نکل کر ایک ایسا انسانی چادری جہان معنی وجود میں آتا ہے جس کی اپنی زمین اور اپنا آسمان ہے، اپنے دشت و صحرا ہیں، جہاں دریا خاک پہ جہیں گھستتا ہے، منزلیں اور بیاباں میراں کی رفتار سے آگے بھاگتے ہیں، چاندیا خیالی و واپنی تصویریں ہیں، جہاں بہار شمع، چمن ٹک، رنگ گل و لپسپ ہے، اور پری ہیکران نازک اندام کی ٹنگ چڑھتی ایسی کہ اس کی بہار کو کوئی خزاں نہیں۔ غالب اپنی عملی دنیوی زندگی میں سوئی صافی، رند و پارسا، شیعہ و سنی، رافضی و ماورائہری، گنہگار و عصایاں کار و خطاکار کیا کیا نہیں ہو سکتے، لیکن اپنی تخلیقی دنیا میں وہ ایک الگ مقام پر ملے ہیں جہاں دامن نہ چڑ دیں تو فرشتے وضو کریں۔ شاعری سے بحث کرتے ہوئے ہمارا سر دکار زیادہ تر تخلیقی دنیا کے خیالی ہیکروں سے ہوگا یا اُس نور بصیرت سے جو غالب کے جہان معنی سے بھرتی ہے۔

### ویدانت اور شونیتا کا فرق

دانش ہند میں متعدد مقامات پر جہاں حقیقت مطلق یا غیر وجود کی تعریف کرنا مقصود ہے، جدلیات لغی سے کام لیا گیا ہے۔ انشودوں میں جب برہم یعنی مصدر ہستی کی تعریف کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ برہم کیا ہے، اور جب ایک کے بعد ایک سب تعریفیں ساقط ہو جاتی ہیں تو 'نیتی'، 'نیتی'، 'نیتی' کہا گیا ہے یعنی یہ بھی نہیں ہے وہ بھی نہیں۔ برہم رنگ (Brahma) ہے یعنی گن (Guna) صفات سے بری ہے۔ وہ اُسمورتی (Anuriti) ہے یعنی جس کی صورت (شکل و صورت) ممکن نہیں، وہ ناقابل تصور ہے، ناقابل بیان ہے، اس کی

گہرائی کو پایا نہیں جاسکتا، بلندی کو ناپا نہیں جاسکتا، وسعت کو دیکھا نہیں جاسکتا، وغیرہ وغیرہ۔ کسی بھی مثبت چیز اپنے میں ذات مطلق کی تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو تصور محدود ہو جاتا ہے یا ذات تعینات کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس لیے ہر تعریف کو رد کرتے ہوئے نفی بالکرار سے 'نہی'، 'نہی' کہا گیا کہ یہ بھی نہیں وہ بھی نہیں وہ بھی نہیں۔

بظاہر یہ خیال ہوتا ہے کہ ویداتی مایا اور بودھی شونیتا ملتے جلتے فلسفے ہیں کیونکہ دونوں کی رو سے اسما و اشکال کی دنیا کا رد لازم آتا ہے۔ لیکن حقیقت مطلقہ کے تئیں دونوں کا رویہ الگ الگ ہے۔ بودھی فکر مابورائی مفروضات کو ہرگز راہ نہیں دیتی، اس میں خارجی حقیقت یا موجودات کے استرواد کا انداز مختلف ہے اور حقیقت مطلقہ کی سرے سے گنجائش ہی نہیں۔ بودھی فکر حقیقت کو وکھپ (विकल्प) تصور محض یا درشنی (दर्शनी) یعنی 'نظر محض' قرار دیتی ہے اور موجودات کی ہر صورت کو قائم ہائیر، اس لیے بے اصل (شونیتا) قرار دیتی ہے، جبکہ ویدانت مجاز (مایا) اور حقیقت مطلقہ (برہم) کے فرق (بھید) کو غیر اصل قرار دیتا ہے اور صرف حقیقت مطلقہ (برہم) کو جاری و ساری اور 'پریم ارتھ ستیہ' (परम अर्थ सत्य) اصلی سچائی قرار دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دنیا 'مایا' ہے اور اس کی اصل 'برہم' ہے۔

دونوں روایتوں کا فرق اس سے بھی کہیں زیادہ گہرا اور بسیط ہے۔ ویدانت کا تعلق اپنیشدوں کی آتمن روایت سے ہے ('آتما' پر مائتا = برہم)۔ بودھی فلسفہ کا تعلق اناتمن (अनात्मन) مٹی آتما کی روایت سے ہے جو آتما، پر مائتا، برہم اور ان سے متعلقہ تمام برہمن مابعدالطبیعیات سے انکاری محض ہے۔ اپنیشدوں کی رو سے حقیقت مطلقہ اصل اور کائنات غیر اصل یعنی مھیا (मिथ्या) یا 'مایا' (माया) ہے۔ بزم ہستی کی رونق مایا سے ہے جو 'سیلا' (तला) یا فریب نظر ہے اور توہم کا کارخانہ ہے، جبکہ حقیقت مطلقہ (برہم) کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے اور حاضر و ناظر ہے:

یہ توہم کا کارخانہ ہے

یاں وی ہے جو اعتبار کیا

بودھ عقل و نگار سا ہے کچھ  
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

— میر —

شکوہ ہستی مطلق کی کمر ہے عالم  
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

— غالب —

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور  
جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

— غالب —

ہاں کماند مت فریب ہستی  
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

— غالب —

بودھی فکر بخلاف ویدانت کے روح کو بطور جوہر نہیں مانتی۔ حقیقتِ خارجہ میں اشیا اپنی صفات سے پہچانی جاتی ہیں۔ لیکن بودھی فکر کی رو سے صفات بھی علت و معلول پر مبنی ہیں یعنی قائم بالغیر ہیں، موجودات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں، اس لیے ہر چیز شوئیے یعنی اصل سے عاری ہے۔ بودھی فکر کہتی ہے کہ جوہر، روح، مادہ، سب زبان کے قائم کردہ تصورات ہیں جو چلن اور استعمال عام سے ایسے مان لیے گئے ہیں، مگر اصل سے عاری ہیں۔ جدلیاتِ فنی کا استعمال ہر چند کہ اپنشدوں سے چلا آتا ہے، لیکن بودھوں کا طریق فکر اپنشدوں سے کہیں گہرا اور کہیں بھرپور ہے اور یہ برہمن وا یعنی برہمنیت، برہم، آتما، پر ماتا یا مایا کی قدم قدم پر نلی کرتا ہے۔<sup>(7)</sup>

شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں

بودھی فکر میں ہدایات نفی مرکزی فلسفیانہ طور ہے لیکن دوجہ وار نفی در نفی سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ کسی نہ نفس حقیقت کا علم نہیں بلکہ (Prajna) (ज्ञान) ہے جو عبارت ہے تمام نظریات اور سوچنے کے تمام طریقوں کی نفی در نفی یا نفی تام سے۔ واضح رہے کہ شونیتا، گیان یا علم کا دمرہ یا نظریہ نہیں، یہ گیان کے تمام مرجعہ اطوار یعنی زمروں یا نقطہ ہائے نظر کی نفی ہے۔ گویا prajna آگہی ہے جو کسی موضوع کلی یا مواد پر منتج نہیں ہوتی، یعنی یہ آگہی ہے اس احساس کی کہ کائنات میں کچھ بھی، یعنی کوئی بھی شے، کوئی بھی خیال، کوئی بھی نظریہ، کوئی بھی تصور، کوئی بھی نقطہ نظر، کوئی بھی اصول قائم بالذات نہیں۔ اور چونکہ کچھ بھی قائم بالذات نہیں، اس لیے ہر ہر شے اور تصور شونیتہ ہے یعنی اصل سے عاری، ہے وجود اور اندر سے خالی ہے۔

بودھی فکر اور اہمیت یا مابعد الطبیعیاتی فکر کو قریب پہنکنے نہیں دیتی۔ یہ ہر مسئلہ کو قضایا کے طور پر دیکھتی ہے اور پھر اس کی نفی در نفی (شونیتا) سے تنقید محض کا سماں پیدا کرتی ہے۔ واضح رہے کہ بودھی فکر خود کوئی موقف اختیار نہیں کرتی بلکہ مد مقابل کو چیلنج کرتی ہے کہ اگر کوئی منطقی موقف ایسا ہے جو کسی حقیقت کی اصل یا جوہر کو ثابت کر سکتا ہے یا شونیتا کے رد کی تاب لا سکتا ہے تو وہ غور کرنے کے لیے تیار ہے۔ لیکن ناگارجن کی بودھی منطق میں جہاں ہر قضایا دوسرے قضایا کا رد ہے، ہر موقف کی آلائش شونیتا کی ہدایاتی آگ کی زد میں آکر راکھ ہو جاتی ہے اور باقی رہ جاتا ہے فقط آگہی و آزادی کا احساس<sup>(8)</sup>۔

بودھوں کی سب سے بڑی اصطلاح تروان (Fisatva) بھی ایک منفی اصطلاح ہے۔ ادشوکہتا ہے کہ تروان کے معنی ہیں شمع کو بجھا دینا۔ شمع یا اس کی ٹوکا بجھ جانا استعاراً عبارت ہے اندھیرے، گھٹپ اندھیرے یا اتھا تاریکی سے۔ اتھا تاریکی سے زیادہ منفی اور کیا ہو سکتا ہے :

بودھی فکر کے بارے میں یہ بھی واضح رہے کہ یہ روپ ہر طرح کی انتہاؤں یا تناقضات سے بچنے کا ہے۔ ویدانت کا مقصود ہے دوئی یعنی حقیقت و مجاز کی دوئی کو مٹانا۔ جبکہ بودھی فکر حقیقت و مجاز ہی کو نہیں مانتی تو دوئی و ظہور کے پتھر میں بھی نہیں پڑتی۔ بودھی فکر کا مطلب ہے ذہن کو پہلے سے چلے آ رہے متعین یا معمولہ تصورات کی جکڑ بندی سے آزاد کرنا (یعنی وہ کام جو اپنی دنیا میں غالب شعریات کرتی ہے)۔ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ویدانت جہاں یکسر وجودیاتی (Ontological) ہے، بودھی فکر یا شوبیچا علمیاتی (Epistemological) ہے،<sup>(9)</sup> لیکن سمجھ یہ علم کا ذمہ نہیں، علم کا طور محض ہے۔ اس کا مطلب فقط ذہن انسانی پر دھار رکھنا ہے کہ وہ تناقضات کی دھند کو کاٹ کے آزادی کو پاسکے۔ یہاں ساری اہمیت متناقض مفروضات کو پارہ پارہ کرنے والی بے لاگ منطق اور تنقید محض critique par excellence خاراٹکاف جدلیاتی نگاہ کی ہے۔<sup>(10)</sup> یہاں بحث ایک اور ایک، موجود و لاموجود، استقلال و عدم استقلال کی نہیں، بلکہ ایسا انداز نظر پیدا کرنے کی ہے جو جاری و ساری دوسرے binary تضادات کے رد و رد سے ان کا خالی پن دکھا سکے کہ سارا الجھاوا انھیں مفروضات کا پیدا کیا ہوا ہے۔ شوبیچا ذہن کو موجودات کی متناقض آلائشوں سے پاک کرنے کا نام ہے تاکہ اصل اس طرح نظر آئے (انتہاؤں اور تعینات سے ہٹ کر) جیسے وہ ہے *svayata* یعنی آزادی مطلق۔ گویا شوبیچا میں اصرار اتنا کسی جانے جاسکتے والے مقصود کے علم (حیوان) پر نہیں، جتنا جاننے کے علمیاتی طور یا ذہنی رویے پر ہے، یعنی ایسے ذہنی رویے پر جو ہر طرح کے تناقضات اور تعینات کو کاٹ سکتا ہو۔ بودھی فکر کی رو سے خیال کو وجودیاتی اساس دینا سب سے بڑی لٹلٹی کا ارتکاب کرنا ہے۔ شوبیچا کا کام ہی اس درشتی (تھٹھ نظر) کو نازل کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بودھی فکر برہم، آتما، پرماٹما، ذات، مادہ، وغیرہ کسی کو مسئلہ نہیں بناتی، وہ انکار کرتی ہے نہ اقرار۔

شوبیچا اس لحاظ سے مجتہدانہ فلسفہ ہے کہ وہ تمام سابقہ فلسفیانہ تھٹھ ہائے نظر کے کلی رد و رد کی طاقت رکھتا ہے، بلکہ آئندہ بھی اگر مادیاتی یا وجودیاتی اساس کی بنا پر حقیقت کے تئیں کوئی موقف اختیار کیا جائے تو شوبیچا کی رو سے اُسے منہدم کیا جاسکتا ہے۔ شوبیچا کا کہنا



ہے کہ جب بھی کسی وجودیاتی تجربے کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو وہ اندر سے خالی ثابت ہوتا ہے، اور یہ عمل سلسلہ در سلسلہ و لامتناہی ہے اور ایک گہرے خلا regress پر منتج ہوتا ہے۔ دراصل روزمرہ یا روشنی کو اصلیت تصور کرتے اور معمول زندگی کا نظام ہونے کی وجہ سے ہم حقائق کو جوں کا توں قبول کر لیتے ہیں اور گہرائی سے غور کرنے یا ان کے عقب میں جھانکنے کی زحمت نہیں کرتے۔ ورنہ شونیتا کا دروازہ کھولنے کے لیے ناگارجن کا یہ قول کافی ہے کہ ”ہر وہ شے جو باہر گر مسائل یا مختلف نہیں، اس کی اصل ثابت نہیں۔“ یعنی کوئی وجود بغیر صفات کے اور کوئی صفات بغیر وجود کے نہیں۔ جب ہر شے علت و معلول کے رشتے سے جڑی ہوئی اور قائم بالظہر ہے تو پھر اصل کیا ہے؟ ناگارجن کہتا ہے کہ آگ ایندھن نہیں، یہ دونوں مسائل نہیں لیکن مختلف بھی نہیں کہ آگ کا تصور بغیر ایندھن کے اور ایندھن کا تصور بغیر جلنے کے نہیں کیا جاسکتا۔<sup>(11)</sup> یہ جدلیاتی رو جملہ موجودات و وجودیاتی مظاہر و کوائف میں جاری و ساری ہے۔ ہر عمل منحصر ہے عامل پر اور عامل کا کوئی تصور بغیر عمل کے ممکن نہیں۔ پس اشیا جو بالذات یا جزوی یا کلی طور پر اپنے وجود یا ماہیت کے لیے کسی دوسری شے پر منحصر ہیں، کچھ بھی نہیں، شونیتا یعنی فیراصل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نگوین کا کھیل اندر سے خالی ہے۔ (یا دوسرے دریدا کہتا ہے کہ زبان میں معنی کا کھیل اندر سے خالی ہے)۔

### شونیتا اور نزاجیت

شونیتا کے بارے میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر شونیتا نفی در نفی کا فلسفہ ہے تو کیا یہ نیہتی یا نزاجیت (Nihilism) کا فلسفہ ہے؟ مورتی نے اس کا جواب دیتے ہوئے کہا ہے<sup>(12)</sup> کہ بیشک بودی فکر حقیقت کے ہر معمول اور ہر ماورائی ممکنہ نظریہ کو رد کرتی ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ حقیقت ہی کو رد کرتی ہے۔ وہ تو صرف یہ کہتی ہے کہ حقیقت کی حقیقت یعنی اصل ثابت نہیں، اگر کوئی ثابت کر سکتا ہے تو وہ غور کرنے اور شونیتا کی کسوٹی پر اسے کسے کو تیار ہے۔ یہ معلوم ہے کہ بودی فکر وجودیاتی نہیں، وہ اپنے طریق کار

اور سوچ کے اعتبار سے علماتی ہے، نروان ہو یا تنھاگت، وہ کسی بھی تصور کی نظریہ بندی نہیں کرتی۔ شونیا جس کی رو سے ہر شے شونیا یا غیر اصل ہے، بالآخر وہ خود بھی مقصود یا اصل یا نظریہ یا عقیدہ قرار نہیں پاتی، شونیا فقط ایک ذہنی رویہ ہے یعنی سوچنے کا ایک طور یا انداز۔

شونیا اگر ہر طرح کے نقطہ ہائے نظر کو رد کرتی ہے تو اس سے مراد ہے کہ کوئی بھی مابعدالطبیعیاتی مسلم منطقی طور پر ثابت نہیں ہے۔ ہمل جی لال نے اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شونیا کی منطق کسی کی تعلیل نہیں ہے۔ مخالف کی تعلیل وہ فریق کرتا ہے جس کو اپنے کسی نقطہ نظر کو صحیح ثابت کرنا ہو۔ شونیا ایک طرح سے بے لوث بے غرض فریق ہے جس کا کوئی vested interest نہیں۔<sup>(13)</sup> شونیا فقط تنقید محض ہے دکھ بھری دنیا کی جو بے اصل (شونیا) ہے اور جس میں ہر چیز قائم بالظہر یعنی dependent origination کی ہے۔ ناگارجن کہتا ہے کہ دکھ کے مسئلہ کا حل دکھ کا ناش نہیں ہے بلکہ دکھ کو دکھ سمجھنے کے طور کا ناش ہے۔ پس شونیا وہ ذہنی طور ہے جو سوچ پر دھار رکھتا ہے، اسے ہر طرح کی نظریاتی لاگ سے پاک کرتا ہے اور آگئی و آزادی مطلق پر منتج ہوتا ہے:

طاعت میں تا رہے نہ سنے و آگئیں کی لاگ  
دورخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

### شونیا بطور آزادی و آگئی

اوشو وضاحت کرتا ہے کہ بدھ کی فکر میں برہم یا ذات مطلق کی اصطلاح استعمال نہیں ہوتی۔ بدھ برہم کو ہاتھ نہیں لگاتا، وہ فقط شونیم کی بات کرتا ہے، نمی اعظم کی، شونیا کے لائحہ عمل کی جو زماں و مکاں سب کو حاوی ہے، آزادی مطلق، کراں تا کراں، پرسکون، بے لوث، بے صدا، خاموش۔ ناگارجن کا قول ہے:

<sup>(14)</sup> "All named things come to rest in Shunyata."

آزادی مطلق سے مراد ہے ہر طرح کے نظریاتی تعینات یا ہر طرح کے موقف اور

متعلقات سے آزادی۔ شویچ بطور طریق فکر غیر متعین ہے۔ اسے متعین کرنے کی ہر کوشش کہ وہ یہ ہے، یا وہ وہ ہے، شویچ کو محدود کرنے یا غیر اصل بنانے کی کوشش ہے۔ جب وجود و عدم وجود کے تعینات ہی نہ رہے تو معمولہ تصورات پر مبنی خیال آرائی بھی کالعدم ہوگئی۔ تمام تعینات، تمام موقف اور تمام نقطہ ہائے نظر کے رد و رد کو راحت عظیم یا آزادی مطلق کہا گیا ہے۔ شویچ کا مطلب اس آزادی مطلق کا احساس ہے۔ لیکن بقول ناگارجن مرض کے علاج کو ایک اور مرض بنانا بھی مناسب نہیں۔ یعنی موجودات و تعینات کی دنیا اگر مرض ہے اور شویچ اس کا علاج، تو نہیں بھولنا چاہیے کہ بودھی فکر میں سمیہ کی گئی ہے کہ شویچ کو ایک اور درشتی (نظریہ) تصور نہ کیا جائے۔ آزادی مطلق کے احساس کے ساتھ ساتھ شویچ خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔

شویچ آزادی مطلق میں کس طرح دخل جاتی ہے اس کا سراغ خود بدھ نے کشیپ کو دیا ہے کہ فرض کرو کوئی شخص بیمار ہے اور ذہن (حکیم) نے اسے لھیک ہونے کے لیے جڑی بوٹی دی ہے۔ جڑی بوٹی سے مرض تو جاتا رہا لیکن اگر خود جڑی بوٹی کے باقیات بدن میں باقی رہ گئے تو وہ شخص پہلے سے بھی زیادہ بیمار ہو جائے گا۔ بدھ نے کہا ”اے کشیپ، شویچ فقط دوا ہے متناقضات سے آزاد ہونے کی، لیکن اگر کوئی شخص دوا ہی کو سب کچھ سمجھ لے (یعنی ’درشتی‘ یا مسلک یا عقیدہ یا نظریہ) تو اس کا مرض لاعلاج ہے۔“ (15)

ادھر ہم دیکھ آئے ہیں کہ بودھی فکر مثبت دلائل کو راہ نہیں دیتی، اس میں معمول حقیقت و تصورات کے انہدام کا انداز یکسر جدائیاتی ہے۔ کیا غالب کی افتادہائی بھی حیرت انگیز طور پر اس کے مماثل نہیں۔ غور طلب ہے کہ کیا غالب کے یہاں بھی جدایات نفی بے غرض اور بے لاگ فریق نہیں۔ یعنی کیا غالب کے یہاں بھی جدایات نفی مقصود بالذات نہیں فقط ذریعہ یا طور ہے زبان کی صوبت کے تعینات کو رد کرنے، یا روش عام کے جبر کو توڑنے، یا تناقضات کے رد و رد سے معدیاتی کشاکش کے مقناطیسی عرصہ magnetic field کو قائم کرنے، معنی کی طرفیں کھول دینے یا جہان معنی کے نیرنگ نظر سے ایسی چکاچوند کرنے کا جس کی کوئی تفہیم آخری تفہیم نہیں۔

یہ بھی نظر میں رہے کہ غالب کی معدیاتی تکلیل میں جدلیات نفی کے تقاضے سے اکثر وہ جیکر خیالی جن میں انفرادیت یا تقلیب یا رد و رد ہے، وہاں رد سے مراد منسوخ نہیں، بلکہ تضادات کے تخلیقی تصادم سے سچ کے عرصہ grey area کا خود مرکز ہو جانا اور معنی کا میکاگی محدود تعریف کے دوا ہو جانا ہے۔ یہ کیفیت شونیتا مماثل ہے۔ شونیتا میں کلپنا (معمول تصورات) اود یا ہیں، یہ شونیتا ہے اصل ہیں۔ غالب کے یہاں بھی رائج خیالات، اعتقادات، نظریے، مسالک، معمول تصورات، سب پاؤں کی بیڑیاں ہیں۔ اصل چیز روش عام یا پیش پا افتادہ یا معمول و موصولہ یا فہم عامہ کے جبر سے آزادی یا اوپر اٹھ جانے کا احساس ہے جو معمول یا مانوس کو رد کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ طرفوں کے کھل جانے کا احساس اصلاً آگہی و آزادی کا احساس ہے۔ شونیتا کی طرح اس میں بھی کہیں کوئی جبر، کوئی اودھا، کوئی ریاضت، کوئی زہد و اتقا، کوئی طبع، کوئی خوف، کوئی لالچ، کوئی جزا و سزا، کچھ بھی نہیں، سوائے انتہاؤں کو رد کرنے، سچ کا عرصہ اختیار کرنے اور دھیان یعنی فکر پر جدلیاتی دھار رکھنے کے، یعنی ایک رویہ و جہتی، ایک حالت قلبی کہ رنج و راحت، نشاط و غم، دکھ سکھ، سرد و گرم زمانہ، عزت و ناموس، ذلت و رسوائی سب ہموار ہو جائیں اور 'گزران' معلوم ہوں۔ بدھ کہتا ہے زندگی ایک پل ہے اس پر سے گزر جاؤ اس پر گھر مت بناؤ۔ غالب کہتے ہیں:

اگر بدل نخلد ہر چہ در نظر گزرد  
زہے روانی عمرے کہ در سفر گزرد

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تماشا  
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

واردستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو  
کیجئے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

مرا شمول ہر اک دل کے سچ و تاب میں ہے  
میں مدعا ہوں تپشِ جمہ تپنا کا

نہیں مگر سرو و برگ اور اک معنی  
تماشاے تیر برگ صورت سلامت

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے  
روانی روش و مستی ادا کیے  
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے  
طراوت چمن و خوبی ہوا کیے

شونیتا اور درپدا

دانش ہند اور نئی فکریات کے دشتوں پر میں اپنی تصویری والی کتاب میں گفتگو کر چکا ہوں۔<sup>(16)</sup> پروفیسر فرتھ، سنجی راجا، رامٹ میگلہ لاء، ہیروئلڈ کورڈ اور کئی دوسروں کے خیالات اب پوری طرح سامنے آچکے ہیں (دیکھیے کتابیات باب ۱۸)۔ اب اس بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ زبان کی افتراقیت کا نکتہ سوئیٹر نے بودھوں ہی سے اخذ کیا تھا۔ رامٹ میگلہ لاء نے اپنی کتاب *Derrida on the Mend* میں پورا تیسرا باب اسی بحث پر وقف کیا ہے کہ درپدا کی رو تکلیلی فکر اور ناگارد جن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے۔ ذیل کا اقتباس اس بارے میں چشم کشا ہے:

'Notice that even the name and concept of Shunyata are 'Provisional', i.e., 'Crossed-out' Shunyata, like Derridean difference, should not be hypostatized and cannot be framed by ratiocination. Remark as well that Shunyata is the 'Middle Path'. Clearly, Nagarjuna means Middle in the sense of the

Derridean between, tracking its 'and/or' (absolute constitution and absolute negation) between the conventional 'and/or' proposed by entitative theory Shunyata is not voidness but devoidness.-(17)

بیرولڈ کوورڈ جس نے اپنی کتاب میں بھرتری ہری، آرو بندو شکرآچار، ناگارجن سب پر پورے پورے باب لکھے ہیں اور مفصل بحث کی ہے، ناگارجن کے بارے میں اقرار کرتا ہے:

In fact Magliola finds that in his destruction of the principle of identity by *reductio ad absurdum* analysis Nagarjuna employs the same logical strategy and often the very same arguments as are later used by Derrida. On this point Magliola seems to be correct. Nagarjuna's *shunyata* (devoidness of being or self-existence) is as he says equivalent with Derrida's *différance*, and is the absolute negation which absolutely deconstitutes.-(18)

شونیتا خود کو بھی کالعدم کر دیتی ہے

شونیتا پر یہ اعتراض برحق ہے کہ اگر تمام نظریے ناقص ہیں کیونکہ وہ اصل سے عاری ہیں (بھید جس طرح دریدہ کہتا ہے کہ ہر متن اپنی رد تکمیل کا جواز رکھتا ہے) تو پھر خود شونیتا بھی تو شونیہ ہے اور اس کو بھی تو اصل سے عاری کہا جاسکتا ہے کیونکہ کوئی تصور ایسا نہیں ہے جو داخلی تضاد سے مبرا ہو۔ بودھی فکر اس کا یہ جواب دیتی ہے کہ شونیتا فقط تنہید ہے حقیقت کے تصور و نظریوں کی، یہ خود حقیقت کا متبادل نظریہ نہیں ہے۔ ناگارجن کا قول ہے کہ "تکواری کی دھار دوسروں کو تو کاٹ سکتی ہے خود اپنے آپ کو نہیں کاٹ سکتی۔" (19) کیا غالب بھی جہاں جہاں متناقضات کے محاورے میں بات کرتے ہیں یا جدلیات لگی سے سامنے کی حقیقت کو رد یا معقب کرتے ہیں یا معمولہ تصورات یا آثار و خواہر کا استرداد کرتے ہیں، تو غور طلب ہے کہ کیا اپنی جانب سے وہ حقیقت کا کوئی متبادل تصور دیتے ہیں

یا نہیں دیتے؟ یا صرف رد کر کے، بے مرکز یا بے دخل کر کے، یا دوسرا رخ پیش کر کے یا سوال اٹھا کر، یا یہ دکھا کر کہ صورت حالات اندر سے خالی ہے آگے بڑھ جاتے ہیں؟ ذیل کے اشعار برائے غور پیش ہیں، دیکھیے غالب کیا کہہ رہے ہیں:

نکتہ حمید یہ

کاشانہ ہستی کہ بر انداختنی ہے	یاں سوختنی اور وہاں سائختنی ہے
ہے شعلہ شمشیر فنا حوصلہ پرداز	اے داغ تنہا سپر انداختنی ہے
خود خاک ہر گردن بے فائدہ حاصل؟	ہر چند بہ میدان ہوں تاختنی ہے
اے بے شراں حاصل تکلیف و میدان	گردن بہ قماشائے گل افراختنی ہے
ہے سادگی ذہن تمنائے قماش	جائے کہ اسد رنگ چمن باختنی ہے

دیوان متداول

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود	پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں	غزوہ و عشوہ و اوا کیا ہے
ہلکن زلف عنبریں کیوں ہے	نکہ چشم خرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں	ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

شوخی، خاموشی اور زبان

بودی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطہ اتصال یہ ہے کہ یہ زبان کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں کہ زبان ایک تکمیل محض ہے جو رواج عام (routine) یا عامیانہ پن کا شکار ہے اور فقط ایک حد تک ہی جاسکتی ہے، زبان عموماً عین قید ہے اور آزادی مطلق کو نہیں پاسکتی، یا حقیقت کی کہہ کو بیان نہیں کر سکتی۔ زبان شطاف میڈیم نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے، مراد ہے موضوعیت یا محویت کے رنگ میں جو یکسر آلودگی اور تعین ہے۔ زبان اور خاموشی میں سے خاموشی افضل ہے۔ (20)

شونیتا کی رو سے خاموشی، ایک حکمیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رسیہ (2849) یا سہید یا انسانی مقدر کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے شونیت یعنی 'خاموشی' سے بہتر چیز ایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی شہد (کلام) خاموشی ہی کی ایک قارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سُر 'سا' خاموشی کے مسائل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور ان حد کی نادر سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو ماہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے (مستم ز نواے کہ نہ از تار برآمد)۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صمت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے یطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزاوی کا احساس دلاتی ہے۔ ان اشعار کے مضمرات سے سرسری گزر جانا خود پر قلم کرنا ہے :

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے  
دعا عطا ہے اپنے عالم تقریر کا

ہسان سبزہ رگ خواب ہے وہاں ایجاد  
کرے ہے خامشی احوال بیخوداں پیدا

از خود گزشتگی میں خوشی پہ حرف ہے  
سوچ غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

خوشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے  
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے  
بہار شوخ و چمن نیک و رنگ گل ولپہ  
ضمیمہ بارش سے پا در حنا نکلتی ہے



ہوں ہولائے دو عالم صودتے تقریر اسد  
فکر نے سوچی خوشی کی گریبان کی مجھے

مگر خامشی سے فائدہ اٹھائے حال ہے  
خوش ہوں کہ مہری ہات بکھنی محال ہے

نشوونما ہے اصل سے غالب فروغ کو  
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

خدایا چشم تا دل درد ہے افسون آگاہی  
نکد حیرت سوا خواب ہے تعمیر بہتر ہے

بودگی فکر کی رو سے زبان، چلن اور رواج کی قائم کردہ علامتوں کا ایسا نظام ہے جس کا کوئی حوالہ اس کے چلن اور رواج سے باہر کسی شے یا حقیقت میں نہیں ہے۔ ہر لفظ یا تصور کے معنی ایک دوسرا لفظ یا تصور ہے یعنی زبان میں زبان سے باہر جایا نہیں جاسکتا۔ یہی بات سو سیر کہتا ہے۔ ویدانت شبد (کلام) کی روحانی طاقت پر زور دیتا ہے۔ ویدانت میں اگرچہ شبد کا کوئی لازمی رشتہ بالذات برہم (ذات مطلقہ) سے نہیں لیکن استعاراتی اور علامتی طور پر اس سے مراد برہم ہی ہے۔ برہم کو اپنشد واک (کلام) ہی کے ذریعے پیش کرتے ہیں، یہاں تک کہ واک اور برہم ایک ہو جاتے ہیں۔ مشہور قول ہے 'شبدہ برہم' (शब्दः ब्रह्म) یعنی شبد (کلام) ہی برہم ہے۔ لیکن بودگی موقف اس سے بالکل الگ ہے۔ بودگی فکر 'واک' یعنی زبان کو فقط اصطلاح بھری سمجھتی ہے اور شویہ کا پہلا کام ہی زبان کے تعینات اور شویہ کو کالعدم کرنا ہے۔ ناگارجن کے بقول زبان شویہ اور قطعیہ کا ٹکڑ ہے، یہ دو شاخے Binary تضاد ہی سے قائم ہوتی ہے۔ بودگی فکر کی رو سے یہ تضاد ہی غیر اصل کی جڑ ہے۔ بودگی فکر اسی لیے ہر تضاد کو تحلیل کرنے اور زبان کی

حدود سے آگے جانے پر اصرار کرتی ہے۔ شویج زبان کی عامیانہ حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ نام نہاد انتہاؤں کو تحلیل کرنے نیز زبان کی موضوعیت اور صوتیت سے آگے جانے کا فلسفہ ہے۔ حیران کن ہے کہ یہی کیفیت غالب کی تخلیقی افتاد میں بھی کارگر ہے۔ کیا وجہ ہے کہ غالب کئی بار زبان کی آخری سرحد پر پہنچتے ہیں جہاں زبان اور خاموشی آنکھ پھولی کھیلے ہیں۔ ان کے یہاں زبان کی حدود کو توڑنے یا زبان کے روایتی معمول کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جو تشریق یا تخریب ہے، مینائے معنی کے گداز ہونے یا آگہی کے تنہی صہبائے کھیلنے کا جو اضطراب ہے، اس باطنی درد و کرب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں یا یہ کس لاشعوری احساس و افتاد کا زائیدہ ہے؟

دیکھا جائے تو ناگرجن ہوں یا شکر اچاریہ، ہائیڈرک، ہیدل یا غالب، سب حقیقت کی کلمہ کو کھنسنے کے محتاشی ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں ہیدل و غالب شکر اچاریہ یا ہائیڈرک کی یہ نسبت ناگرجن کے زیادہ قریب ہیں۔ شکر اچاریہ (अक्षरिणी) (طبعی صوت / وحدانیت) کا مبلغ ہے اس کا مدعا ذات مطلق یا شعور لکھی کا عرفان ہے۔ برہم شعور لکھی ہے اور واک برہم ہے۔ غالب کا مسئلہ اتا ذات مطلق کا عرفان نہیں جتنا انسان کی ارضیت اور آزادی اور بے لوث آگہی کا عرفان ہے جو نوعیت کے اعتبار سے گیان و دھیان سے مختلف سہی لیکن کم نہیں۔ ہائیڈرک زبان کے دام آگہی سے آگے جانے کا خواہش مند ضرور ہے لیکن Language is Being تک ہی جاسکتا ہے۔ جبکہ ناگرجن زبان کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ تعطل اور تقاض سے قائم ہوتی ہے۔ اور اصل سے عاری ہے۔ اس کے روور رو سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ شویج ہے۔ لکھ نگر یہ ہے کہ کیا غالب بھی زبان کے موضوعی تقاضات، ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر دیے ہوئے نظریے سے آگے جانا نہیں چاہتے یا معنی کے نیرنگ نظر کا کھیل نہیں کھیلتے، یعنی کیا ہستی و نیستی، گناہ و ثواب، وجود و غیر وجود، محاذ و حقیقت، جنت و جہنم، دیر و حرم، رنج و غم، نشاط و الم، سب کے سب زبان کے زائیدہ نہیں یا گمان بھر یا فقط زبان بھر نہیں۔ کیا غالب کے اندرون میں جودت کی جو آگ بھری ہوئی خمی اس کو دوبارہ دیکھنے، غالب کے متن کو اسر نو پڑھنے، یا ساہتہ تعینات سے ہٹ کر

نئی قرأت کی راہ کھولنے اور نئے سرے سے جملہ امور پر غور کرنے کی ضرورت نہیں؟

چوتھر اس کے کہ اگلے باب سے سبک ہندی کی شعریات اور اس کی ہندوستانی جڑوں کی مچھلو کا آغاز کیا جائے، مناسب ہوگا کہ زمین اور خاموشی کی زبان، نیز، بھگتی کی متصوفانہ روایت میں کبیر اور خاموشی کی زبان پر مختصر ہی سہی ایک نظر ڈال لی جائے۔

### زمین اور خاموشی کی زبان

زمین (Zen) 'دھیان' سے ہے۔ یہ بدھ مت کی وہ شاخ ہے جس کا چلن مشرقی بعید بالخصوص جاپان میں ہوا۔ شویخ اگر جدلیات لٹی یا منطقی منطقیت کی انتہائی شکل ہے، تو زمین سرے سے منطقیت ہی کو رد کرتی ہے اور لاشعور محض پر قائم ہے۔ کارل یونگ نے زمین بدھ ازم کے بنیادی متون پر محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زمین میں ہر چیز ایک ایسے غلاب، ایسی چارکی سے آتی ہے جس کی کوئی منطقی توجیہ ممکن نہیں ہے۔<sup>(21)</sup> زمین میں کہا جاتا ہے کہ زبان بالفلکوں کے ذریعے کچھ بھی بتایا یا سمجھایا نہیں جاسکتا۔ زمین تربیت گاہ میں استاد کہتا ہے یہاں کچھ بھی نہیں جو بتایا جاسکے، کوئی گیان دھیان، عرفان کچھ بھی نہیں جس کی وضاحت کی جائے۔ اعلیٰ ترین علم یعنی 'بدھی' ہر منطقیت کے ور ہے۔ منطقیت اصل کو میلا کر دیتی ہے، یا معنی پر آلودگی کی جڑ چڑھا دیتی ہے۔ اگر کچھ جاننے یا حاصل کرنے کی خواہش ہے تو از خود حاصل کرو، روشنی یا معنی تک از خود پہنچنا افضل ہے۔<sup>(22)</sup> زمین کسی طرح کا کوئی تصور یا کوئی علم، کوئی نظریہ، یا صوت و صدا، حرف و نغہ، ذہن و شعور و لاشعور کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ نردوان بھی نہیں۔ سب تعینات سے ورا ہونا، بے لوٹ ہونا ہی آزادی کامل یا زمین ہے۔<sup>(23)</sup> ایک مشہور زمین گاتھا جو 'شان بو' (469-497 بعد مسیح) سے منسوب ہے یوں ہے :

Empty-handed I go, and behold the spade is  
in my hands;  
I walk on foot, and yet on the back of an ox  
I am riding;

When I pass over the bridge,

Lo, the water floweth not, but the bridge doth  
flow. (24)

ازروئے مطلقیت الف کا الف ہونا اصول مطلق ہے۔ الف، فیم الف، یا الف، پ نہیں ہو سکتا۔ یہ ٹل ہے۔ مطلقیت اصول عامہ کا جبر ہے جو آزادی اور تخلیقیت کی ٹلی ہے۔ تالی دو ہاتھ سے بھائی جاتی ہے۔ زمین ایک ہاتھ کی تالی کی صدا ہے۔ یہاں بارش ہو سکتی ہے پانی کی بوند گرے بغیر، یہاں سمندر میں صحرا کا سکوت یا سکوت وشت میں سمندر کی موجوں کی آواز سنائی دے سکتی ہے۔<sup>(25)</sup> زمین کسی قسم کا ایجنڈا دینے کے خلاف ہے، کوئی درس کوئی ہدایت نامہ، کوئی حکم نامہ کچھ بھی نہیں:

"Follow your own path without recourse to given agenda. Given agenda is like asking a friend, 'what is that?' While pointing at moon, and receiving the reply, 'that is your finger'." (26)

ازروئے زمین مطلقیت ایک نوع کی قید ہے؛ اور آزادی کے احساس کے لیے مطلقیت سے رہائی پانا ضروری ہے۔ فہم عامہ ایک اعتبار سے مطلقیت کا جبر ہے، اور مطلقیت تخلیقیت کی ضد ہے۔ فہم عامہ نس، اکبری، بے تد اور معنی سے عاری ہے، جبکہ زمین تجسم تخلیقیت ہے، یعنی ہر نوع کے جبر سے آزادی، فہم عامہ کے جبر سے آزادی، مطلقیت کے جبر سے آزادی۔ یہ معنی غریب و نادر و نایاب کی دنیا کی چیز ہے، اس کو محسوس کیا جاسکتا ہے سمجھایا یا بتایا نہیں جاسکتا۔

## کبیر اور خاموشی کی زبان

صوفی سنت ادلیا صدیوں سے خاموشی کی زبان کو استعمال کرتے آئے ہیں جو اندہ کی واردات یا کسی ایسی سچائی کو بیان کر سکے جس کو سامنے کی زبان یعنی عام زبان بیان نہیں کر سکتی۔ ہندوستان میں بھگتی چٹھی ساتویں صدی عیسوی میں قصل ناڈ کے ادیار اور الوار شاعروں میں شروع ہوئی، کرناٹک میں دسویں صدی میں اور مہاراشٹر میں بارہویں صدی میں اس کو فروغ حاصل ہوا، حتیٰ کہ چودھویں، پندرہویں اور سولہویں صدی تک سارے شمالی

ہندوستان کی بولیوں، ضولیوں اور ملاقاتی زبانوں کی لوک شاعری میں یہ آگ کی طرح پھیل گئی۔ متصوفانہ وجودی خیالات سے اس کو مزید تقویت ملی۔ اس کے عوامی شاعروں میں کبیر، بابا فرید، بلھے شاہ، شاہ حسین، ناک، وارث شاہ، شاہ لطیف بھٹ اور ٹکا رام کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی، وہ اچھے اچھوں کو نصیب نہ ہوئی ہوگی۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے چھوٹے بڑے عوامی شاعر تھے جن کا کلام گھر گھر پہنچا اور لوگوں کی زبان پر چڑھ گیا۔ اس زمانے کا شاید ہی کوئی شخص ہوگا جو صوفیوں سنتوں جھگڑوں کی شاعری سے متاثر نہ ہوا ہو۔ بارہویں تیرہویں صدی سے سبک بندی کی فارسی شاعری جن مقامی عوامی بولیوں سے سیراب ہوئی ہوگی ان میں راج، کھڑی، اودھی، راجستھانی، بھونپوری، میٹھلی، گدھی، سرانگی پٹنابی وغیرہ خاص رہی ہوں گی۔ ان بولیوں کے شاعروں بالخصوص کبیر میں وجودی تصوف اور نرگن بھنگی کے اثرات کا عجیب و غریب اختلاط و ارتطاب ملتا ہے، اور یہ جوہر مکمل فل کر ایک ہو گیا ہے۔

حامیانہ کے رنگ کو مہیقل کرنے اور ان دیکھے، ان چھوٹے، بے لوث داخلی تجربے کے احساس کے لیے ہدایات نفی کے نوع بہ نوع پیرایے زمانہ قدیم سے مسکرت اور بات اور پراکرتی مقامی بولیوں میں مستقل چلے آتے تھے، اور ہندوستانی روایت کا حصہ تھے۔ معنائی زبان اور پھیپوں کا استعمال بھی اسی قبیل سے تھا۔ اس کے اولین نقوش ویدوں، اپنشدوں، پرانوں اور مہابھارت سے ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔ مہابھارت میں خانہ بدوشی کے زمانے میں پیاس کی شدت سے چناب پاؤڑ بھائیوں سے تالاب کے کنارے ایک غیبی طاقت معنائی زبان میں سوال کرتی ہے اور ایک کے بعد ایک سب مردہ پائے جاتے ہیں حتیٰ کہ بڑا بھائی اپنی فہم و دانش سے غیبی طاقت کے سوالوں کا جواب دے کر سب بھائیوں کو زندہ کرتا ہے اور سب کی پیاس بجھاتا ہے۔ کئی روایتوں میں اس نوع کی مثالیں ملتی ہیں۔ پرانوں اور عوامی لوک کہانوں بالخصوص بکرم چٹال قسم کی قصہ کہانیوں میں یہ تانے بانے بہت پائے جاتے ہیں۔ امیر خسرو کے یہاں بھی عوامی شاعری کی جو شکلیں بالخصوص چیتان، پہلیاں، کہہ مکرنیاں، دو سخن، نعل، بے جوڑ وغیرہ عوامی ذمیں ملتی ہیں،

ان کا گہرا تعلق انھیں قدیمی زمینی روایات سے ہو سکتا ہے۔

امیر خسرو کا زمانہ کبیر اور کبیر کے بعد کے سنت صوفیوں سے لگ بھگ ایک دو صدی پہلے کا ہے۔ کبیر کے یہاں ایک خاص شعری وضع 'الٹ دانسیوں' کے نام سے رائج رہی ہے جس کو کبیر کے ماہرین upside-down language کہہ کر نشان زد کرتے ہیں، یعنی ایسی زبان جس میں اشیا یا یکسر جدلیاتی طور پر الٹ جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں shock effect یعنی صدماتی اثر پیدا کرنے یا ان دیکھے تجربے یا معنی غریب میں شریک کرنے کے لیے عام زبان کو پلٹ کر اس کو استعمال کیا جاتا ہے، یا شاعر اضطرابی طور پر یکسر نیا سکینفاؤر یا نیا محاورہ یا نئی زبان خلق کرتا ہے تاکہ باطنی انوکھی واردات کی ترسیل کر سکے۔ عام زبان سے ہٹتی ہوئی زبان یا الٹے یکسروں یا بے جواز باتوں کی اس زبان کو کبیر کے ماہرین نے twilight language بھی کہا ہے۔<sup>(27)</sup> اندھیرے اچالے کی زبان، معکوس زبان، topsy-turvy language، الٹی زبان یا غیر زبان یا معنائی زبان ایک ہی مسئلے کی مختلف جہتیں ہیں، یا عوامی شاعری میں خاموشی کی بے صدا زبان کی مختلف شکلیں ہیں۔ سب ہندی کی انتہائی ہالیدہ و ترقی یافتہ شعریات میں دقیقہ بخشی و پیچیدہ بیانی کے لیے ان وضعوں نے کھار کا کام نہ دیا ہو اس سے انکار مشکل ہے۔ دیکھا جائے تو کبت، سورشوں، ساکیوں اور دوہوں کی مختصر وضعیں غزل کے دو مصرعوں سے زیادہ دور نہیں ہیں۔ برصغیر کی مختلف علاقائی زبانوں میں غزل کی ہمہ گیر بین لسانی قبولیت اور یہاں کی دھرتی کی گہرائیوں میں غزل کی جڑوں کے دور دور تک پیوست ہو جانے میں دو مصرعی مقامی مختصر وضعوں کا خاموش ہاتھ نہ ہو ایسا سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ خود طلب ہے کہ خبر و مبتدا یا دعویٰ و دلیل میں واصل کر ان معنائی وضعوں کی فضا نے قول محال کی جدلیاتی معنی یابی کی راہ ہموار کرنے میں معمل کا کام نہ کیا ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ کبیر اور بیدل میں زمین آسمان کا فرق ہے، وہی فرق جو گاؤں دیہات کی بولی ٹھولی اور شائستہ و شستہ فارسی میں ہے، لیکن شعری روایتوں میں انسانیت پروری، ماورائیت اور متعجب و مقصود ایک ہے، نیز کسی ان دیکھے، ان چھوئے، نامعلوم معنی کو پانے کی طلب، تڑپ اور تمنا ایک ہے۔ زبان سے غیر زبان کو

خلق کرنے اور عام زبان سے دور جانے کی غالب کی تمنا اور تڑپ بھی اسی نوع کی ہے لیکن ماورائیت غالب کے یہاں ارضیت میں داخل جاتی ہے، ایک ایسی ارضیت میں جو کسی ماورائیت سے کم نہیں۔ مگر کیفیت اور مزاج الگ الگ ہے، شعری ابداع کا جدائیاتی طور، معنی یابی اور سامنے کی زبان سے دور جانے کا نو پہ نو اضطراب البتہ اسی نوع کا ہے۔ کبیر کے چودھویں صدی کے بعض مستند اور فرائدہ مجموعوں میں سے مثلاً کچھ پدوں اور سائیکوں کو یہاں نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، ان میں sophistication کی تلاش کرنا عبث ہوگا، البتہ گاؤں دیہات کے لہجے کا کوراین اور مٹی کی سونڈھی بو اس کو محسوس کیا جاسکتا ہے:

अवधूँ औसा घाँस बिखरी।

ताँते भाँ पुनिस ते पारी ॥ टेका॥

नां हूँ परनी ना हूँ बखरी पूत बलबलबलकारी।

कारे मूँद की न खरिखरी अवधूँ अकन बूँखरी॥

बोँलन के पारि बोँलनि होनी बोनी के पारि बेली।

कलमां पदि पदि भाँ तुरीकनीं कलिल बहिं फिरीं अकेली॥

पौडर जाँड न रहूँ सासूरी पुरखहिं संग न लाऊँ।

कही बबोर वे चुग चुग बीठक अहिंहिं अंग न चुकाऊँ॥(28)

( گہائی کوئی سوچتا ہے )

کیسے بنی میں پڑش سے تاری

نہ میں تیری نہ میں کنواری، نہ میں گریہ و فغان کہلاتی

بھرجی ہوں میں چشتی بچہ، میں ہوں بچوں والی

ایک جوان میں کنواری نہ چھوڑا

میں کنواری کی کنواری

ہامن کے گھر ہستی ہوتی ہوگی کے گھر چلی

کلہ پنہ پنہ بنی فرنگی بھرجی چلوں اکیلی

نہ جیڑ کو جاتی ہوں میں نہ سرانوں والی

مرد کو ہاتھ لگانے نہ دوں





آہیں مارت کھات آہیں جلات۔ آہیں ڈھیر آہیں کھات۔

کدے کدویر ہم ناہیں رہ ناہیں۔ نا ہم جیوت نہ دھولے ناہیں۔ (30)

( آؤں گا نہ جاؤں گا )

مرداں کا نہ چیں گا

گرد کے شہر دی دی رہوں گا

آپ ہی کنوا آپ ہی قہاں

آپ ہی پُرش آپ ہی ہاری

آپ ہی سدا بھل آپ ہی تہو

آپ ہی سلطان آپ ہی بندہ

آپ ہی بھلی آپ ہی جال

آپ ہی چھیرا آپ ہی کال

کے کیر ہم نہیں ہیں ناچیں

نہ جیت نہ مرے سان )

☆

بولنا کھ کر کھیر رہ ناہیں۔

بولنا بولنا تل نساہیں ۱۱۔ دےنا۔

بولنا بولنا کدے کھیرنا۔ بیٹو بولے کھ کر کھیر کھیرنا۔

رہت میلہ کھ کر کھیر کھیرنا۔ میلہ کھیر کھیر کر رہت کھیرنا۔

مداہیں لہ بولے کھیرنا۔ مڈیہ لہ بولے کھیرنا۔

کدے کدویر آہا کد بولے۔ کد بولے لہ کد بولے۔ (31)

( رہاں کا کیا کہیں رہے بھائی )

بولے بولے مست گھوئی

ہن بولے بھی چار نہیں

بولے جا بھی گور نہیں

کھائی بولے کرے اچھا (بھلا)

سورکھ بولے سدا جھک مارا  
کے کیر آدھا گٹ (کم طرف) بولے  
بھرا رہے تو خاشکی بولے )

☆

نا میں دھری نا نہ دھری نا میں جتی نہ کامی ہو  
نا میں کچا نا میں ستا نا میں سبک سواپی ہو  
نا میں بندھا نا میں مٹکا نا فرہند سرنگی ہو  
نا کا ہو سے نیارا ہو نا کا ہو کاشگی ہو  
نا ہم ترک لوک کو جاتے نا ہم سرگ سدھارے ہو  
سب ہی کرم ہمارا کیا ہم کر کن تے نیارے ہو  
یہ مت کوئی برا لا جیسے جو ستے گورا ہو پیٹھے ہو  
مت کیر کا ہو کو تھا پے مت کا ہو کو پیٹے ہو (32)

( نہ میں دھرم والا ہوں نہ دھرمی نہ پرہیزگار ہوں نہ ہوں کا مارا  
نہ میں کچا ہوں نہ ستا ہوں نہ مالک ہوں نہ خدمت گار  
نہ میں بندھا ہوں نہ آزاد نہ مکمل رہائی یافتہ  
میں نہ کسی سے علاحدہ ہوں نہ کسی کے ساتھ ہوں  
نہ ہم ترک جاتے ہیں نہ سورگ کو جاتے ہیں  
سب کرم ہمارے کیے ہوئے ہیں مگر جی ہم سب سے نیارے ہیں  
یہ بات کوئی خاص ہی کچھ سکتا ہے جو سچا صاحب نظر ہو  
کیر نہ تو کسی مت کو تھا پتا ہے نہ ہی کسی مت کو یہ سکتا ہے )



## حواشی

- 1 بھل متی لال، ص 54
- 2 Billington، ص 56
- 3 Sicherbetsky، BB 26، نیز ساقیات، پس ساقیات اور مشرقی شعریات، ص 364
- 4 دیکھو Platts، ص 737
- 5 Billington، ص 57، نیز بھل متی لال، ص 56
- 6 بھل متی لال، ص 56
- 7 مورتی، ص 9-11
- 8 ایضاً، ص 11-14
- 9 ایضاً، ص 10
- 10 بھل متی لال، ص 60
- 11 مورتی، ص 15
- 12 ایضاً، ص 22
- 13 بھل متی لال، ص 59
- 14 Sprung، ص 6
- 15 بھل متی لال، ص 62
- 16 ساقیات، پس ساقیات اور مشرقی شعریات، ص 337-366
- 17 Robert Magliola، ص 116
- 18 Harold Coward، ص 126
- 19 بھل متی لال، ص 60
- 20 مورتی، ص 21
- 21 سوزوکی، 1964، ص 49، 21
- 22 ایضاً، ص 49
- 23 ایضاً، ص 50-51

- 24 ایضاً، ص 58
- 25 ایضاً، ص 59-91
- 26 Billington, p. 75
- 27 دیکھیے، ولفی ڈوفی گرہر پناچہ Songs of Kabir, xlv-xx، دہلی 2011
- 28 کبیر گرنتھاوی، مرتبہ پارس ناتھ تیہاری (160)، اللہ آباد، 1961
- 29 ایضاً، (116)
- 30 کبیر گرنتھاوی، مرتبہ ناتا پرساد گپتہ، (8.7) اللہ آباد 1969
- 31 کبیر گرنتھاوی، مرتبہ پارس ناتھ تیہاری (161)، اللہ آباد، 1961
- 32 کبیر وچناوی، ایدھی سنگھ اپادھیائے ہری نودھ  
نیز دیکھو گوپی چند نارنگ، "زبان کے ساتھ کبیر کا جادوئی برتاؤ"،  
جدیدیت کے بعد، دہلی 2008، ص 223



## کتابیات

1. Billington, Ray, *Understanding Eastern Philosophy* (London / New York 1988), Pp. 51-60.
2. Coward, Harold, *Derrida and Indian Philosophy* (New York 1980), Chapter on "Derrida and Nagarjuna", Pp. 125-148.
3. Kabir : Rabindranath Tagore, *One Hundred Poems of Kabir* (Macmillan, London 1915).
4. Kabir : *Songs of Kabir*, Translated by Mehrotra, Arvind Krishna. Preface by Wendy Danger (Black Kite/ Permanent Black, (Delhi 2011).
5. Magliola, Robert, *Derrida on the Mend* (Purdue, Indiana, 1984).
6. Matalal, Bimal Krishna, "A Critique of the Madhyamika Position", in M. Sprung, 1973, op. cit., Pp. 54-63.
7. Murti, T.R.V., "Samvrti and Paramartha in Madhyamika and Advaita Vedanta", in M. Sprung, 1973, op. cit., Pp. 9-26.
8. Raja, K. Kunjunn, *Indian Theories of Meaning* (The Adyar Library and Research centre, Adyar, Madras 1963).
9. Ramanan, K. Venkata, *Nagarjuna's Philosophy* (Varanasi 1971).
10. Sells, Michael A., *Mystical Languages of Unsaying* (Chicago / London 1994).
11. Sprung, Mervyn, Ed., *The Problem of Two Truths in Buddhism and Vedanta* (Boston 1973).
12. Stcherbatsky, Th., *Buddhist Logic*, Vol. I & II (Bibliotheca Buddhica 26, Leningrad 1930).
13. Suzuki, D.T., *Essays in Zen Buddhism* (New York 1964).
14. Suzuki, D.T., *Zen Buddhism*, (Foreword by C.G. Jung), Ed. by William Barrett (New York 1958).
15. Walker, Benjamin, *Hindu World*, Vol. I & II (London 1968).
16. کबीر جیواہلی، سہ، پارک نام دیواری (ہلاہلاواہ 1961)۔
17. کबीر جیواہلی، سہ، پاتل جیواہلی دیو (ہلاہلاواہ 1969)۔
18. کबीر جیواہلی، سہ، اویہتہ میہ جیواہلی ہری اویہ (کابری جیواہلی سہ، کابری سہ 2003)۔

## سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں

”اس موقع پر ایک عجیب نکو خیال دلانے کے قابل ہے، یعنی یہ کہ فارسی شاعری نے ہندوستان میں آکر جو لطافت پیدا کی، ایران میں اس کو نصیب نہیں ہوئی۔ چونکہ ظاہر یہ نہایت حجب انگیز بات ہے۔ اس لیے ہم کسی قدر تفصیل سے اس کو ذہن نشین کرنا چاہتے ہیں۔ خوب غور کر کے دیکھو، ہندوستان کی آب و ہوا میں یہ خاصیت ہے کہ جو چیز یہاں باہر سے آتی ہے چند روز کے بعد اس میں ایسی سمزدانی اور لطافت آجاتی ہے کہ خود اس کے وطن میں نہ تھی۔ کشمیری، ترک، ایرانی ہر ایک کے صحن میں کچھ نہ کچھ سمزدانی ہوتی ہے۔ یہی تو میں باب ایک دو پشت ہندوستان میں رہ جاتی ہیں تو ان کا چہرہ مہرہ، ہاتھ پاؤں، ڈیل ڈول، قد و قامت، رنگ روپ تڑپ کر اور نکھر کر عجیب جادوہا بن جاتا ہے۔ اسی طرح اور چیزوں کو تو، ہندوستانی کھانے مثلاً قورمہ، قلب، پلاؤ وغیرہ ایران سے آئے ہیں، لیکن ان ہی کھانوں میں ہندوستانی رکابداروں نے جو حرہ اور رنگ دیو پیدا کیا، ایران کو نصیب نہیں۔ کھواب اور مظہر ایران سے آئے تھے، لیکن بنارس کے کھواب اور مظہر سے ان کو کیا نسبت۔ تاج گنج کی سی ایک عمارت ایران میں نہیں مل سکتی۔ بیہم بھی فرق شاعری میں بھی ہے۔“

— شعرا لگھ، جلد چہارم، ص 175

جب تاریخ کے اوراق پلٹتے ہیں اور تہذیبوں کے تصادم، اختلاط اور ارجحاط سے نئے اکھوے پھوٹتے ہیں اور ان گنت تہذیبیاں رونما ہوتی ہیں، تو کچھ تہذیبیاں آنکھوں کو دکھائی دیتی ہیں اور کچھ دکھائی نہیں دیتیں۔ ایک انقلاب وہ ہوتا ہے جسے وقائع نویس رقم کرتے

ہیں، ایک خاموش انقلاب وہ ہوتا ہے جسے زبانیں اور تہذیبیں اپنے خاموش تخلیقی عمل سے رقم کرتی ہیں۔ بادشاہتیں دیکھتے دیکھتے پلٹ جاتی ہیں اور تخت و تاج الٹ جاتے ہیں لیکن زبانوں اور تہذیبوں کی پیوندکاری میں صدیاں صرف ہو جاتی ہیں۔ بہت سی مرئی تہذیبیں ہالقصد ہوتی ہیں، مگر زبانوں اور تہذیبوں کی پیوندکاری ایک خودکار داخلی عمل سے ہوتی ہے۔ اس میں کوئی ڈیزائن، کوئی وضع قطع، کوئی نکل پونا، کسی زور زبردستی یا ارادی شعوری عمل سے نہیں بنتا۔ تخلیقی احتجاج و احتجاج کی پہلی شرط ذہن و فکر و عمل کی آزادی ہے۔ تاریخ نئے نکل پونے ایک خودکار پراسرار داخلی عمل سے تراشتی ہے اور تخلیقی تہذیبیں جو مقامی تہذیبی شرائط کی بنیاد پر ہوتی ہیں، ظاہری تہذیبوں سے کہیں زیادہ گہری، کہیں زیادہ دور رس اور زمان و مکاں میں کہیں زیادہ دور تک پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔

برصغیر ہند میں فارسی زبان کی کرشمہ کاری اسی تخلیقی عمل کا حصہ تھی۔ اس زمانے میں فارسی کا اثر و نفوذ اسلامی اثرات کے ساتھ ساتھ مشرق وسطیٰ کے ایک بڑے علاقے میں پھیلا ہوا تھا۔ یہ فقط شیراز و اصفہان و مشهد ہی کی زبان نہیں تھی، یہ سرحد و بلخ و بخارا، ختن و کابل و قندھار و قونیہ اور غزنی و کاشغر کی زبان بھی تھی۔ اس کا چلن فقط ایران ہی میں نہیں تھا، توران، سیستان، افغانستان، ترکمانیہ، تاجکستان، ازبکستان، آذربائیجان اور کئی دوسرے علاقے بھی اس کی زد میں تھے۔ فردوسی و سعدی و خاقانی و حافظ و خیام و نظامی و جامی اور رومی سے جو وقیع ادبی روایت وجود میں آئی تھی اس میں شاعری کے موضوعات، رسومات اور اصول و ضوابط جلیل القدر اساتذہ کے ہاتھوں بڑے پیمانے پر صدیوں کے عمل سے طے پاتے رہے تھے اور نہایت احترام کی نظروں سے دیکھے جاتے تھے۔ لیکن ہندوستان آنے کے بعد ان پر ہندوستان کا اثر نہ پڑا ہو، ایسا بھی نہیں ہے۔

اس وقت ہندوستان سیاسی طور پر اقتدار کا شکار تھا۔ چندرگپت موریا، اشوک اور کنشک جیسے بادشاہوں کا سہرا زمانہ گزر چکا تھا، لیکن یہ ملک ہزاروں برس سے جلی آدھی ایک نہایت قدیم تہذیب کا گہوارہ تھا جس کے اپنے قابل فخر فنون لطیفہ تھے، وقیع تخلیقی سرمایہ تھا اور فکر و فلسفہ کے مجدد اہم قدیمی دہشتان تھے، جن کی پشت پر صدیوں پرانی

روایتیں تھیں۔ ویدوں، ایشندوں، مہابھارت، رامائوں اور پرانوں کے سلسلے تھے، اور یہ ساری روایتیں شاعری کی روایتیں تھیں۔ ان سب کی بنیادی زبان سنسکرت تھی جو 'ہند یورپی' کی مشرقی شاخ کے طور پر ہزاروں برس پہلے مرکزی ایشیا کے انھیں علاقوں سے ہوتی آئی تھی اور اُسی 'ہند ایرانی' کی بھولی رہی تھی جس نے زرتشت کا زمانہ دیکھا تھا اور ایرانی تورانی فاری بننے سے پہلے اوستا و فوہ و پاژندہ کی آغوش میں آنکھ کھولی تھی اور جسے غالب اپنے افراسیابی و تورانی آبا و اجداد کی زبان قرار دیتے تھے۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ یہ سارا علاقہ جس میں فارسی رائج تھی عرب اُسے 'ہجُم' کہہ کر پکارتے تھے۔ اسلام کی صدر مذہبی زبان اور مقدس کلام اللہ کی حامل زبان ہونے کی وجہ سے عربی کو غیر معمولی تقدس اور عظمت کا درجہ حاصل تھا، نیز شکوہ و جلال و جمال و خطابت و اصابت و فصاحت و بلاغت کے اعتبار سے بھی اس کا اپنا مقام تھا۔ اسلام کی آمد ہند کے بعد عربی کے اثرات بھی فارسی کے ساتھ ساتھ یہاں آئے بلکہ عربی کے اثرات فارسی سے بہت پہلے جنوبی ہند میں پہنچ چکے تھے۔ غور طلب ہے کہ عربی کی مذہبی و علمی روایت ہندوستان میں فتح سندھ سے قائم ہوئی تھی، فارسی کا اکھوا بہت بعد میں ہندوستان کی سرزمین میں پھوٹا اور جس طرح دیکھتے ہی دیکھتے برگ و بار لایا اور آٹھ نو سو برس سے بھی زیادہ مدت تک فارسی جس طرح سے یہاں کی زبانوں کی بھولی اور گویا یہاں کی اپنی ادبی، شعری اور تخلیقی زبان بن گئی، اس کی کوئی نظیر اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں ملتی۔ ہندوستان کے فارسی ادب میں مسعود سعد سلمان و امیر خسرو سے لے کر فیضی و عربی و نظیری و ظہوری تک اور طالب و کلیم و غنی و ناصر علی سے لے کر ہیدل و غالب و اقبال تک تخلیقی کارناموں کی ایک کھنکشاں جھلک رہی ہے، ایسا تخلیقی سابقہ عہد و سہلی میں کسی دوسری بیرونی زبان کے ساتھ نہیں ہوا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ عربی کے اثرات نہیں پڑے، لیکن ان کی نوعیت دوسری ہے۔ اس کی ایک وجہ تو وہی ٹھانفوں کے درمیان پراسرار لاشعوری خاموش عمل ہے جس کی طرف اوپر ہم اشارہ کر آئے ہیں، جس کی رو سے عربی زبان کے اجزا و عناصر بڑی حد تک فارسی نے ہندوستان میں آنے سے پہلے ہی جذب کر لیے تھے اور ہندوستانی تخلیقی بیوندکاری میں یہ



اثرات اتنے براہ راست نہیں جتنے بالواسطہ فارسی کے ذریعے ثقافتی طور پر عمل آ رہے۔  
 لیکن فارسی کا پورا تو ہندوستان کی سرزمین پر ایسا پھیلا پھولا کہ گویا یہ قلم ہی نہیں کی تھی۔  
 عہد وسطیٰ کے ہندوستان کی تخلیقی فضا کو فارسی خوب راس آئی۔ یہ بالکل ایسا تھا جیسے صدیوں  
 کے بعد وہ چھڑے مل جائیں۔ درباروں سرکاروں کی سرپرستی برحق، لیکن ورائے سرپرستی بھی  
 کچھ نہ کچھ تھا۔ سرپرستی بھی وہیں کارگر ہوتی ہے جہاں تہذیبی فضا ہم آہنگ ہو۔ تہذیبی عمل  
 خاصا عجیبہ، لاشعوری اور مجید بھرا ہوتا ہے۔ اکثر فارسی محققین اس تہذیبی لاشعوری عمل پر  
 خاموشی اختیار کرنے کو ترجیح دیتے ہیں، وہ بھی جو فارسی گویان ہند کے زیادہ حائل نہیں، اور  
 وہ بھی جو اس کے انفراد و امتیاز کے اداسناں ہیں۔ قہب ہوتا ہے کہ ان سے بھی یہ چور نہیں  
 کھڑا گیا کہ سنسکرت ہرچند کہ اس وقت بول چال کی زبان نہیں تھی لیکن اوستا اور انڈک یا  
 اصطلاحاً 'ہندایرانی' اور 'ہندآریائی' اپنے آباو اجداد، دادا پردادا اور ننانو دادا کے اعتبار سے  
 ایک ہی لسانی نسل سے تھیں اور بطور پوتوں، پڑپوتوں اور نواسوں پڑنواسوں کے ان میں  
 اور ان میں آرکی ٹائپل تہذیبی خون کا وہی رشتہ تھا جو تخلیقی لاشعوری فضا کو خوب راس آتا  
 ہے۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ یہ ساہتہ جن لوگوں سے ہوا وہ فارسی دری اور پشتو بولنے والے  
 تھے اور ان کی ادبی زبان خراسانی و ایرانی فارسی تھی لیکن صدیوں پرانی اصل وہی ایک تھی۔  
 اس وقت سنسکرت و انڈک مہاتما بدھ اور ان کے پیروکاروں کے بعد پراکرتوں اور  
 پالی کے دور سے نکل کر اپ بھرنشوں کے دور میں داخل ہو چکی تھیں۔ فارسی جب ہندوستان  
 میں آئی تو اس کا ساہتہ سنسکرت کی چاشنیں انھیں اپ بھرنشوں بالخصوص شورسنی اپ بھرنش  
 سے ہوا اور دونوں کی لسانی و تہذیبی پیوندکاری میں دیر نہ لگی۔ ڈاکٹر شتی کمار چٹرجی کا خیال  
 ہے کہ اپ بھرنشیں جدید دور میں دیرسور داخل ہوئیں لیکن مسلمانوں کی آمد ہند کے بعد اس  
 عمل کی رفتار تیز ہو گئی اور شمالی ہندوستان کی کم و بیش سب زبانوں کی جدید معیاری شکلوں  
 پر فارسی کا عمل دخل دیکھا جاسکتا ہے۔

غرۃ الکمال کی سند موجود ہے اور اجتماعی حافظے کی تائید بھی کہ فارسی کے سرآمد  
 شعرائے ہند، ہندوی میں طبع آزمائی کرنے لگے تھے۔ امیر خسرو اپنے سے پہلے مسعود سعد سلمان

کے ہندوی میں شعر کہنے کا ذکر کرتے ہیں۔ (ظاہر ہے ہندی / ہندوی دونوں نام فارسی گوئیوں کے وضع کردہ ہیں) گویا ایک ڈیڑھ صدی کے اندر اندر شورسینی اپ بھرتش کی وہ شاخ جسے ’ہندوی‘ کہا گیا، مہد بہ مہد ریختہ، گجری، وکلی، اور ہندستانی وغیرہ ناموں سے منسوب ہوتے ہوتے میر و سودا و مصطفیٰ و انشا و غالب و مومن کے زمانے تک فارسی کی انہی پکڑے پکڑے بتدریج اردو سے اردوئے معلیٰ کے درجہ عالی تک پہنچ گئی اور سرمد آوردہ شعرا کی زبان بن گئی۔ جب زمانہ مقلب ہوا تو بھول خٹھے یہی زبان ”فارسی کی فرسودہ قبا چاک کر کے مسند شعر پر فائز ہو گئی۔“ یہ جہزیہوں کے خاموش ارتحاط و اختلاط کا بھجوپ نہیں تو اور کیا ہے کہ سبک ہندی کی اصطلاح جو برصغیر کی پانچ چھ سو برسوں کی شعری روایت کا احاطہ کرتی ہے، آج فارسی ادب کے ناقدین بلا کسی تردید کے اردو غزل کو اس کا جائز وارث قرار دیتے ہیں :

"Sabk-i Hindi is as great as its criticism has been harsh. First, this poetry, especially the ghazal has certain unique qualities which continue to inspire poets of different climes and regions in India even today when Persian has been replaced by Urdu. In fact, Urdu poetry is essentially Sabk-i Hindi poetry in the garb of a different grammar and syntax. Secondly, Sabk-i Hindi gave to the Persian ghazal an unprecedented psychological (and philosophical) depth, making it a vehicle for transmitting the vibrations of the sub-conscious mind."<sup>(1)</sup>

سبک ہندی کی اصطلاح زیادہ پرانی نہیں۔ فارسی شاعری کے تذکروں یا آب حیات یا حالی کی یادگار غالب یا شبلی کی شعراجم میں اس اصطلاح کا کوئی ذکر نہیں۔ ہندوستان کی فارسی شاعری کو کم از کم قرار دینے کی روش تو شیخ علی حزیں (متوفی 1766) سے شروع ہو گئی تھی، لیکن حزیں و خان آردو کی نزاع میں یا پھر غالب و حامیان قہقش کے مناقشوں میں بھی اس اصطلاح کی کوئی پرچھائیں نظر نہیں آتی۔ یہ بعد میں تاریخ نویسی اور سبک شناسی کے

زمانے میں ایران میں وضع ہوئی، لیکن احساس برتری کا وہی رویہ تو پہلے سے چلا آتا تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ جتنی ترقی و سر بلندی فارسی شاعری نے ہندوستان میں حاصل کی اتنی اس زمانے کے ایران میں بھی اسے نصیب نہیں ہوئی۔ تاہم اہل زبان ہونے کے ناتے ایرانی شعرا ہندی فارسی گوہوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ یہ سلسلہ کئی صدیوں تک جاری رہا۔ چنانچہ ایران میں دبستانوں کے طور پر جب 'سبک' وضع کیے جانے لگے، جیسے سبک خراسانی، سبک عراقی، تو 'سبک ہندی' کی اصطلاح فارسی گوہان ہند کے لیے برقی جانے لگی۔ ظاہر ہے ایسا کسی امتیاز و احترام کی بنا پر نہیں تھا، اس میں اہل زبان ایرانیوں کا برتری و تفوق کا جذبہ تو شامل تھا ہی، فارسی گوہان ہند کے تئیں علاحدگی و بے تعلقی نیز ان کی فلسفیانہ پیچیدہ بیانی، نزاکت خیالی اور دقت ہندی کے تئیں مغائرت اور کسی حد تک تحقیر و تحفیف کا جذبہ بھی شامل تھا۔ لطف کی بات یہ ہے اگرچہ فارسی شاعری کی ہندی روایت کو کم از کم قرار دینے کا آغاز ایک ایرانی نژاد شاعر شیخ علی حزیں نے کیا تھا، لیکن اس کی تائید میں خود ہندی اہل قلم پیش پیش نہ رہے ہوں ایسا بھی نہیں۔ ان میں آزاد بلگرامی سے امام بخش صہبائی، محمد حسین آزاد و حالی و شبلی تک سب شامل ہیں۔ البتہ سراج الدین علی خان آرزو نے جم کر ہندی فارسی گوہان کا دفاع کیا۔ فرہنگہ اس اصطلاح کا معاملہ بہت کچھ ویسا ہی ہے جیسا مغربی تصیوری کے مباحث میں روسی ہیئت ہندی کا، Russian Formalists کی اصطلاح بھی شروع شروع میں تحقیری (derogatory) مفہوم میں استعمال کی گئی، لیکن ان کا کارنامہ وہی اعتبار سے اتنا وقیع اور کھرا تھا کہ وہی اصطلاح بعد میں نبھائے تحقیر و تحفیف کے تعطیس مفاہیم میں قائم ہوتی چلی گئی۔ سبک ہندی کا معاملہ بھی چونکہ آرکی ٹائپتی جڑوں اور مقامی وہی اقتاد و مزاج سے جڑا ہوا تھا، اور مغض شعرائے ہندی خیال ہندی، دقیقہ نخی اور پیچیدہ بیانی فقط مناسی و مشاقی نہ ہو کر بہت کچھ اور بھی تھی، ان کا تخلیقی انفراد و امتیاز بھی وقت کے ساتھ ساتھ رائج ہوتا چلا گیا اور جیسا کہ ہم نے پہلے اشارہ کیا ہے، آج یہ اصطلاح کم از کم ہندوستان کے علمی حلقوں میں بطور اعتذار نہیں بلکہ کسی حد تک بطور انفراد و انکار کے استعمال کی جانے لگی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ نہ صرف عربی و فیضی و نظیری و ظہوری بلکہ

بیدل و غالب کی عظمت و معنویت کے بہت سے درجے کہیں نہ کہیں 'سبک ہندی' کی نیم تاریک نیم روشن تجریدی گلیوں میں کھلتے ہیں۔ سبک ہندی کے شعری امتیازات پر اگرچہ اہل علم نے خاصی دقیق نظری سے لکھا ہے، لیکن بہت سی لاشعوری جہات کا کھٹا جنور باقی ہے۔ یہ حق وہی ادا کر سکتے ہیں جن کا یہ میدان ہے۔ ہم فقط کچھ اشارے ہی کر سکتے ہیں۔ آئیے پہلے دیکھیں کہ فارسی کے دو مستند مورخین شبلی اور ڈاکٹر نبی ہادی اس بارے میں کیا کہتے ہیں:

شبلی نے شعرا لغجم کی مختلف جلدوں میں جہاں جہاں فارسی گویان ہند بالخصوص مغل شعرا اور مغل شہنشاہوں کی داد و دہش کا تذکرہ کیا ہے، ان کا قلم فرمائے بھرتا ہے۔ وہ صاحب ذوق اور عالم بے بدل ہیں۔ لیکن فارسی چونکہ ایران سے آئی تھی اور اس کے معیار سخن بھی وضع کردہ انھیں لوگوں کے تھے، شبلی کے ذوق شعری کی تشکیل میں ان اثرات کا حاوی ہونا آسانی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ وہ ہندی گویان کے خصائص کو نشان زد بھی کرتے ہیں اور داد بھی دیتے ہیں۔ لیکن کہیں نہ کہیں تذبذب کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔ بار بار تفصیل سے تجربے کا وعدہ کرتے ہیں۔ لیکن یہ وعدہ وعدہ فردا ہی رہتا ہے۔ بیدل اور غالب کو تو انھوں نے شعرا لغجم سے باہر ہی رکھا، نامرغی اور طالب دیکھیم کے بھی وہ صرف ایک ہی رخ کو سامنے لائے۔

مغلوں کے عہد کی تصویر کشی ہوئے شبلی نے لکھا ہے کہ اکبر اگرچہ پڑھا لکھا نہیں تھا، نہایت صاحب ذوق اور قدر دان شعر و سخن تھا۔ ملک اشترانی کا عہدہ قائم کر کے اس پر غزالی مشہدی کو فائز کیا۔ مغلوں کی سرپرستی اور قدر دانی سے ایران کے متعدد شعرا ہندوستان چلے آئے۔ ابوالفضل نے آئین اکبری میں اکبر کے زمانے کے 59 شعرا کے نام گنوائے ہیں۔<sup>(2)</sup> مغل بادشاہوں کی دیکھا دیکھی کئی رجزاڑے، سلاطین، شہزادے، نواب اور روسا بھی شعرا کی سرپرستی میں ایک دوسرے سے بازی لے جانے کی کوشش کرتے تھے۔ دکن کا ذکر کرتے ہوئے شبلی نے لکھا ہے کہ امیراجیم عادل شاہ کی قدر دانی نے گویا دکن کو ایران جانی بنادیا تھا۔<sup>(3)</sup> ظہوری اسی کے دربار کا شاعر تھا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ ہندوستان کی یہی

قیانیاں تھیں جن کی بنا پر تمام ایران اور کھنچا چلا آتا تھا۔ خود شعرا کی زبان سے اس کی تصدیق ہوتی ہے:

میرزا صاحب

بھگو عزم سفر بند کہ در ہر دل بست      رقص سولے تو دلچ سہے نیست کہ نیست  
(جس طرح ہر شخص ہندوستان دیکھنے کا متعلق رہتا ہے، اسی طرح کوئی ایسا سر  
میں ہے جس میں حیرا سودا نہ رقص کر رہا ہو)

ابو طالب کلیم

اسیر ہند و زمیں رفتن بچا پشیمانم      کیا خواہ رساندن پر فغانی مرغ بکل را  
(میں ہندوستان کی صحبت کا اسیر ہوں اور بچا ہے پریشان ہوں، مرغ بکل کا کرچا  
اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے)

بہ ایماں میرود نالاں کلیم از شوقی ہماراں      ہاے دیگران بھگوں جس طے کردہ منزل را  
(کلیم نالہ و فریاد کرتے ہوئے دوستوں کے شوقی ملاقات میں تانکوں کی ہانک جس  
کے سہارے ایران کو سفر کر رہا ہے)

از شوق ہند زان ساں چشم حسرت بر قفا دادم      کہ رویم گر براہ آرم نمی تقم مقابل را  
(ہندوستان کے اشتیاق میں اس طرح حسرت بھری نگاہوں سے چلا جا رہا ہوں  
کہ سامنے کا کوئی شخص نظر بھی نہیں آ رہا ہے)

علی قلی سلیم

نیست در ایراں زمیں سامان تحصیل کمال      تا نیاید سوے ہندوستان حنا رنگیں لعل  
(حصول کمال کی تکمیل کا سامان ایران میں نہیں ہے، ہندوستان آئے بغیر حنا  
میں سرفی نہیں آتی)

شعرا عجم جلد سوم میں شبلی کہتے ہیں:

ہندوستان کی تو یہ کشش اس زمانے کے ساتھ مخصوص نہیں، ہمیشہ سے اس کی  
قدردانی کے شہرے ایرانیوں کے لیے دایم تحیر تھے، خواجہ حافظ کو بادشاہ بغداد  
نے بار بار بلایا لیکن جب سے نہ بڑے شیرازی میں بیٹھے بیٹھے غزلیں لکھ کر بھیج  
دیں، لیکن دکن سے تحریک ہوئی تو جہاز میں سوار ہو کر ہر جہت تک آئے۔ چالی

ایران میں تھے لیکن قصیدے ہندوستان میں سمیٹے تھے۔<sup>(4)</sup>

انھیں فاضلوں نے صائب کو ہجرت پر مجبور کیا جو چار سال ہندوستان میں رہا۔ مغل امرا اور روسا اکثر سخن فہم و قدردان تھے۔ ان میں ابوالفتح گیلانی اور عبدالرحیم خانخاناں نے شاعروں کے لیے بیت العلماء قائم کیا۔ شبلی کہتے ہیں کہ:

”یہ واقعہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہندوستان میں آکر فارسی شاعری نے ایک خاص جدت اختیار کی جس کی تفصیل ہم کسی آئندہ موقع پر لکھیں گے۔ یہ جدت حکیم ابوالفتح کی تعلیم کا اثر تھا۔“<sup>(5)</sup>

اس ’جدت‘ کا ذکر شبلی نے شعرالعلم کی جلد سوم، چہارم اور پنجم میں کئی جگہ چھیڑا ہے۔ لیکن اس کی تفصیل وہ آئندہ پر مال جاتے ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ نفسیاتی گروہ تھی کہ ان کا ذوق و مزاج ایرانی فارسی شاعری میں اس درجہ رچا بسا تھا کہ وہ فارسی گویان ہند کے مداح ہوتے ہوئے بھی اُن کے خصائص کو ضابطہ بند کرنے میں کترا کر نکل جاتے تھے۔ وہ مغل شاعری کی رفعتوں اور سر بلند یوں کے تو قائل ہیں لیکن بشمول بیدل و ناصر علی ہندی فارسی شاعری کی صنعت گری اور خیال بندی کی حقیر کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ملاحظہ ہو سبک ہندی کی تفصیص و عظمت کا یہ احساس اور ساتھ ہی تجزیہ و تفصیل کو آئندہ پر اٹھا رکھنے کا انداز:

”اس موقع پر ایک عجیب نکتہ خیال دلانے کے قابل ہے، یعنی یہ کہ فارسی شاعری نے ہندوستان میں آکر جو لطافت پیدا کی، ایران میں اس کو نصیب نہیں ہوئی۔ چونکہ ظاہر یہ نہایت تعجب انگیز بات ہے۔ اس لیے ہم کسی قدر تفصیل سے اس کو ذہن نشین کرنا چاہتے ہیں۔ طوب نور کر کے دیکھو، ہندوستان کی آب و ہوا میں یہ خاصیت ہے کہ جو چھ یہاں باہر سے آتی ہے چند روز کے بعد اس میں ایسی موزونی اور لطافت آ جاتی ہے کہ خود اس کے وطن میں نہ تھی۔ کشمیری، ترک، ایرانی ہر ایک کے حسن میں کچھ نہ کچھ موزونی ہوتی ہے۔۔۔ یہی تو میں جب ایک دو پشت ہندوستان میں رہ جاتی ہیں تو ان کا چہرہ مہرہ ہاتھ پاؤں، ذیل ذول، قد و قامت، رنگ روپ ترش کر اور نکھر کر عجیب ہارونما بن جاتا ہے۔“

اسی طرح اور چیزوں کو لو، ہندوستانی کھانے مثلاً قورم، قلب، پلاؤ وغیرہ ایران سے آئے ہیں، لیکن ان ہی کھانوں میں ہندوستانی رکاوٹوں نے جو مزہ اور رنگ و بو پیدا کیا، ایران کو نصیب نہیں۔ کھواب اور منبجر ایران سے آئے تھے، لیکن بھارس کے کھواب اور منبجر سے ان کو کیا نسبت۔ تاج گنج کی ہی ایک علامت ایران میں نہیں مل سکتی۔ بیہم بھی فرق شاعری میں بھی ہے۔

ایران کے ان شعرا کو لو جو ایران سے ہندوستان میں آئے اور یہاں کی آب و ہوا اور طیالات سے متاثر ہوئے، ان کا کلام ان شعرائے ایران سے طاقہ جو ایران ہی میں رہے۔ دونوں کے کلام میں صاف یہ فرق نظر آئے گا۔ عربی، نظیری، غالب آملی، حکیم، قدسی، غزالی کے کلام میں جو لطافت، نزاکت اور باریک بینی اور رنگیں لڑائی ہے وہ غلطی اور غلط کاشی میں کہاں پائی جا سکتی ہے۔ حالانکہ یہ دونوں اسی زمانہ کے شاعر اور شعرائے ایران کے سر تاج اور دربار شاہی کے انتخاب ہیں۔ ایرانیوں نے بھی اس بات کو تسلیم کیا کہ غزالی کے بعد، ایک طرز خاص پیدا ہوا، مہدائیاتی دھبی جو ایرانی ہے اس کو تارہ گوئی سے تعبیر کرتا ہے اور علامہ تسلیم کرتا ہے کہ اس کا بانی اور رہنما حکیم ابوالفتح گیلانی تھا۔ حکیم موصوف کو ایرانی تھا لیکن اس کا نشوونما ہندوستان میں ہوا۔ خانقاہوں کی کلہ سچی بھی تمام شعرا نے تسلیم کی ہے۔<sup>(18)</sup>

آگے ہم دیکھیں گے کہ خواہ سرسری ہی سہی، ہندوستان کی فارسی شاعری کی جن خصوصیات کا ذکر شبلی نے چلتے چلتے روادری میں بھی کر دیا ہے، آگے چل کر وہی سبک ہندی کے آئندہ مباحث کی بنیاد ثابت ہوا:

”(۱) ’فلسفہ‘ لغز میں فلسفہ کی آمیزش عربی نے خاص طور پر کی۔ (۲) ’مثالیہ‘ یعنی کوئی دھمکی کرنا اور اس پر شاعرانہ دلیل پیش کرنا، اس طرز کے بانی حکیم، علی گلی حکیم، میرزا صاحب اور لکھنوی ہیں۔ یہ طرز مہابت مقبول ہوا، یہاں تک کہ شاعری کے خاتمے تک قائم رہا۔ (۳) ’غزالی ہندی‘ و ’مضمون آفرینی‘: یہ وصف تمام متاخرین میں ہے لیکن اس طرز خاص کا نمایاں کرنے والا جلال امیر ہے جو شاہجہاں کا معاصر ہے، شوکت بھاری، قاسم دیمانہ وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی۔ اور تارہ سے ہندوستان کے شعرا بیدل اور ناصر علی وغیرہ اسی گرداب کے

حیراک ہیں۔ (7)

اس کے بعد طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان کی جدتوں کا ذکر کیا ہے :

”(1) قدما اور حوصلین کسی خیال کو چھید کی سے نہیں ادا کرتے تھے، حریفین کا یہ خاص انداز ہے کہ جو بات کہتے ہیں پچا دے کر کہتے ہیں۔ یہ چھید کی زیادہ تر اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ جو طویل کئی شعروں میں ادا ہو سکتا ہے اس کو ایک شعر میں ادا کرتے ہیں، کبھی یہ چھید کی اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ کوئی مبالغہ یا استعارہ یا تشبیہ نہایت دور از کار ہوتی ہے، سنتے والے کا ذہن آسانی سے اس کی طرف منتقل نہیں ہو سکتا۔

(2) اس زمانے کے اکثر مضامین کی بنیاد الفاظ پر اور صعبیت ایہام پر ہے یعنی لفظ کے لغوی معنی کو ایک عقلی بات قرار دے کر اس پر مضمون کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔

(3) اس دور کا امتیازی صنف استعارات کی نزاکت اور جدتِ تشبیہ ہے۔

(4) اس زمانے میں الفاظ کی نئی تراشیں اور نئی نئی ترکیبیں کثرت سے پیدا ہوئیں مثلاً پہلے مکیدہ، آستندہ، دلیرہ مستقل تھے۔ اب نثر کدہ، مریم کدہ، دلیرہ ترکیبیں پیدا ہوئیں، یا مثلاً پہلے یک گلشن، یک جہنم گل کہتے تھے اب یک شندہ لب، یک آغوش گل، یک دیدہ لقا، دلیرہ کہنے لگے۔ ان ترکیبوں سے اکثر جگہ مضمون کا اثر بڑھ جاتا ہے۔ اس سے زیادہ یہ کہ ایک بڑا خیال ایک چھوٹے سے لفظ سے ادا ہو جاتا ہے مثلاً :

بہ دور گردی من از غرور می شنود

حریف سخت کمانے کہ در کین دارم

کہتا ہے تھا کہ میں معشوق سے محبت کرتا ہوں لیکن اب تک رہتا ہوں کہ حریف معشوق کا گھائل نہ ہو جائوں۔ لیکن معشوق میرے اس کترانے بھرنے پر ہنستا ہے کہ میری دوسے پچا کر کہاں جائے گا۔ اس خیال کے ادا کرنے کے لیے ’دور گردی‘ کا لفظ نہ ہو تو ایک شعر میں یہ مطلب ادا نہیں ہو سکتا۔ (8)

لیکن اگلے ہی صفحے پر لکھتے ہیں کہ :

”شاعری میں انقلاب پیدا ہو کر جو نیا دور قائم ہوا اور جو نازک خیالیوں کا دور کہلاتا ہے، اس کا بانی غلامی ہے (مستوفی 1518) غلامی کا رنگ اس قدر اب تک تھا



کہ لوگ ان کے کلام کو لغو سمجھتے ہیں جب کسی کا کوئی سہل شعر بڑھا جاتا تھا تو کہتے تھے "لغابی" ہے (تذکرۂ عرفات، اوسدی)۔<sup>(9)</sup>

جلد و ثبم میں اس ذکر کو پھر چھیڑا ہے اور بیدل و ناصر علی تک آتے آتے تحقیر کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے:

"غلابی کے سلسلہ میں رنڈ رنڈ خیال بندی، مضمون آفرینی، وقت پسندی پیدا ہوئی، اس کی ابتدا عرفی نے کی، علیہری، جلال اسیر، غالب آملی، کلیم وغیرہ نے اس طرز کو ترقی دی، اور سبکی طرز مقبول ہو کر تمام دیانے شاعری پر چھا گیا، اور چونکہ اس طرز کی بے اعتدالی سخت سفرِ تاریک پیدا کرتی ہے، اس لیے ملک خن ناصر علی، بیدل وغیرہ کے قبضہ اقتدار میں آگیا، اور اس طرح ایک عظیم الشان سلسلہ کا خاتمہ ہو گیا۔"<sup>(10)</sup>

یوں شبلی یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ سبکِ ہندی کی شاعری ہرچند کہ انقلاب آفرینی تھی، "اس انقلاب نے غزل کو نقصان پہنچایا۔" کوئی بھی رجحان جب پیدا ہوتا ہے تو وہ بے اعتدالیوں کا شکار بھی ہوتا ہے۔ ضرورت معروضی تنقیح کی تھی جس کے اشارے شبلی کے یہاں ملتے ہیں، لیکن ایرانی روایت کی بالادستی کا بھی اپنا قائل تھا۔ نتیجتاً شبلی متاخرین شعرائے ہند بالخصوص ناصر علی اور بیدل کی خدمت کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ غالب کو تو انھوں نے سرے سے قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھا۔

ڈاکٹر فی ہادی لکھتے ہیں کہ شاہانِ صفویہ کے زمانے میں مذہبی تشدد اور دار و کیر نے ایرانی شعرا کو ہندوستان کی طرف رجوع کرنے پر مجبور کیا۔ مغلوں کی داد و دخل اور شعر و ادب کی سرپرستی کا شہرہ عام تھا، ساتھ ہی ہندوستان میں روشن خیالی، رواداری اور صلحِ گل کی فضا تھی۔ گویا ہندوستان کی حیثیت دارالامان کی سی تھی۔ اس زمانے میں فارسی شعر و ادب میں بہ نسبت ایران کے ہندوستان میں سرگرمی کہیں زیادہ تھی۔ ہرچند کہ بعض مورخین دعویٰ کرتے ہیں کہ سبکِ ہندی کی صنعتِ کاری کا آغاز ایران میں ہوا لیکن دقیقہ سنجی، باریک خیالی، فلسفیانہ پیچیدگی اور خیالِ بانی وغیرہ خصوصیات ذہنِ ہندی سے خاص نسبت رکھتی تھیں یا اصلاً یہیں کے اثرات سے پیدا ہوئی تھیں۔ اس لیے ان کو فروغِ ہندوستان ہی میں ہوا اور

ان کی شہرت یہیں کے شعرا سے ہوئی :

”در اصل سبک ہندی کے اولین نقوش جہاں اور فطائی کے وہاں نظر آتے ہیں، تیموریوں کے زمانے میں یہ تحریک چلتی رہی اور مجدد اکبری کے اواخر تک فارسی ادب پر چھا گئی، نقادوں کے نزدیک اس اسلوب کو ہندی کہنے کی وجہ اولیٰ تو یہ ہے کہ اس کی پذیرائی ہندوستان میں ہوئی۔ مظلوم کے دربار میں سبک ہندی کے شاعروں کے جوہر کھلے اور ان پر نوازش کی بارش کی گئی۔ دوسرے امرائوں کی نظر میں قدیم زمانے سے ہندوستان فلسفہ و حکمت کی سرزمین ہے۔ اس اسلوب کا مزاج بھی فلسفیانہ سوچاگئی کی طرف مائل ہے۔ ان دو ماحولوں کی بنیاد پر اس کا نام سبک ہندی رکھ دیا گیا۔“ (11)

ڈاکٹر نبی ہادی مزید لکھتے ہیں :

”مغل شاعری کا لب و لہجہ عام فارسی شاعری سے علاحدہ اور ممتاز کر دینے میں سماجی ماحول کا فرق اور جغرافیائی فاصلہ بھی ذمہ دار ہے۔ یہ شاعری ایسی سرزمین میں کی جا رہی تھی جہاں فلسفے کی روایات بہت قدیم ہیں، اور حکمت و فکر کی طرف لوگوں میں ایک قسم کا فطری رجحان ہے۔ فارسی شاعری کے ایک خاص اسلوب یعنی فلسفیانہ زبان، وسیعہ انداز بیان، اور ضرورت سے زیادہ عقلی رعایوں کو ایرانی نقاد سبک ہندی کہنے لگے وہ اس کو براہ راست ہندی مزاج کا اثر تصور کرتے ہیں۔ اس عنوان میں وہ بھی شامل ہیں جو کبھی ہندوستان نہیں آئے البتہ ان کے کلام میں ایک طرح کا فلسفیانہ رنگ ہے اور زبان بھی فارسی وسیعہ ہے جس کے نتیجے میں شعر کا مفہوم گہرا کیے بغیر سمجھ میں نہیں آتا۔ اس میں شک نہیں کہ مضامین کے انتخاب اور الفاظ کی ہست و کشاد میں مغل شاعر مقامی ذوق سے متاثر ہوئے اور ان کا اسلوب ہندی روایات کی جھلک سے محفوظ نہ رہ سکا۔“ (12)

بعض ایرانی ماہرین سبک ہندی کے ڈاٹھے صاف صاف ”فلسفہ یونانی“ یعنی بودھی فلسفہ کی بارگاہی اور وقت نظر سے بھی ملاحظے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں امیری فیروز کوہی کا یہ بیان خاصا اہم ہے :

”کسانے کہ احتمال دادہ اند کہ از نظر پارسی و وقت فلسفہ بودائی و رجنہ و کاری و خیال ہندی معماران و نقاشان در ہند شعر فارسی ہم کہ بدآتما رفت، بدیں صورت درآمد...“ (13)

یعنی یہ کہ ہندوستان کے بودھی فلسفہ (شوخی) کی باریک بینی اور ہندوستان کے معماران و نقاشان کی خیال ہندی و رجنہ کاری کے ماحول میں جب فارسی شاعری ہندوستان پہنچی تو اسی عجیبہ کاری کے رنگ میں رنگ گئی۔

بشمول شبلی اکثر تذکرہ نویس لکھتے ہیں کہ سبب ہندی کا سنگ بنیاد فغانی نے رکھا۔ لیکن اس کو اثر و رسوخ صائب اور کلیم نے دیا۔ صائب چھ سال ہندوستان میں رہا اور شاہجہاں کے دربار سے وابستہ بھی رہا۔ صائب نے استدلالیہ یا صنعتی مثالیہ کو اس وسعت کے ساتھ استعمال کیا اور اخلاقی مضامین کے لیے اس کو اس حد تک مختص کر دیا کہ یہ صنعت اس کے نام سے موسوم ہو گئی۔ حالانکہ اس کو تنوع و ترفیع دینے میں کلیم و فنی کا بھی ہاتھ ہے۔ یہ وہی ہم آہنگی اس حد تک تھی کہ صائب، کلیم اور فنی تینوں کچھ مدت تک ایک ساتھ کشمیر میں رہے تھے۔ شبلی لکھتے ہیں :

”مثالیہ مضامین پہلے بھی خال خال پائے جاتے تھے۔ امیر خسرو کا مشہور قصیدہ سرتا پا اسی صنعت میں ہے۔ لیکن کلیم، صائب اور فنی نے گویا اس کو ایک خاص فنی بخار یا چمک یہ تینوں شاعر ایک مدت تک ہوم و ہم قسم رہے تھے اور ہا ہم مشاعرے کرتے تھے، اس لیے قیاس یہ ہے کہ ہم سمجھتی کے اثر نے اس طرز کو مشرک جلا لگا، جادیا۔“ (14)

غالب اس تمام روایت کے امین تھے اور انھوں نے جس فضا میں آنکھ کھولی تھی اس میں یہ اثرات وسیع پیمانے پر رائج تھے۔ غالب اپنے بارے میں اکثر کہا کرتے تھے کہ انھیں فارسی دانی کا ملکہ مہداء فیاض سے ہو بیعت ہوا تھا۔ ان کا فارسی مطالعہ حیرت انگیز تھا۔ سنی شعور تک غالب آگرے ہی میں رہے، اگرچہ سات برس کی عمر سے وہ دہلی میں آنے جانے لگے تھے، لیکن ان کی مستقل سکونت آگرہ ہی میں تھی۔ شیخ معظم جو اس زمانے کے

ہائی معلوموں میں سے تھے، غالب اُن سے تعلیم پاتے تھے۔ دس گیارہ برس کی عمر سے غالب کا شعر کہنا معلوم ہے۔ اس زمانے کا ایک دلچسپ واقعہ جانی لے لکھا ہے :

”اسی زمانے میں (یعنی دس گیارہ برس کی عمر میں) انھوں نے قاری میں یکم اشعار بطور غزل کے موزوں کیے تھے جن کی ردیف میں کہ چہ بجائے یعنی چہ کے استعمال تھا۔ جب انھوں نے وہ اشعار اپنے استاد شیخ معظم کو جانے تو انھوں نے کہا کہ یہ کیا مہمل ردیف اختیار کی ہے؟ ایسے بے معنی شعر کہنے سے یکم لاکھ نہیں۔ مرزا یہ سن کر خاموش ہو رہے۔ ایک روز طاہر بھوری کے کلام میں ایک شعر پر اُن کی نظر پڑ گئی جس کے آخر میں لفظ کہ چہ یعنی چہ کے معنی میں آیا تھا۔ وہ کتاب لے کر دوڑے ہوئے استاد کے پاس گئے اور وہ شعر دکھایا۔ شیخ معظم اس کو دیکھ کر حیران ہو گئے اور مرزا سے کہا تم کو قاری زبان سے خدا داد مناسبت ہے، تم ضرور فکر شعر کیا کرو اور کسی کے اعتراض کی یکم پروا نہ کرو۔“ (15)

صرف ظہوری پر بس نہیں دراصل (پراسرار) پارسی نژاد استاد ہرمزد عبدالصمد کی تربیت نے مرزا میں فارسی کا عجیب و غریب ذوق پیدا کر دیا تھا۔ ہر چند کہ غالب یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری میں میں تقلید الرطین ہوں اور معنی کی تاریکی کو اپنے گوہر استعداد کی روشنی سے دور کرتا ہوں۔ چنانچہ ہو سکتا ہے کہ وہی صلاحیت و قابلیت نیز انفرادیت کی شدید خواہش انھیں فارسی کی طرف لے گئی ہو۔ ابتدائی اردو شاعری میں اگرچہ غالب، جلال سیر، شوکت بخاری، فنی کاشمیری، ناصر علی سرہندی وغیرہ سے بھی متاثر ہوئے، لیکن جو شاعر یکجہیں تیس برس کی عمر تک مرزا کے دل و دماغ پر حاوی رہا بلکہ جس کا نقش ان کے لاشعور میں مرتسم ہو گیا اور زندگی بھر جس کے اثر سے وہ پیچھا نہیں چھڑا سکے، وہ بیدل اور صرف بیدل تھا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سبک بھری کے متاخرین شعرائے ہند بالخصوص بیدل کا زمانہ غالب کے زمانے سے جڑا ہوا تھا۔

ہندوستان کی فارسی شاعری اس وقت تک اپنے ارتقا کا کئی صدیوں کا سفر طے کر کے اپنی سادہ کے اعتبار سے خاصی پیچیدہ اور تہ دار ہو چکی تھی۔ روسی اسکالر نالیماپری کا رتا

لکھتی ہیں :

”سبک ہندی کا فروغ دراصل اس وقت موجود شعروائی کے اصولوں کی مزید  
وجہ کی کا ایک اور مرحلہ تھا۔ یا تو اس وجہ سے کہ اس شاعری کو فروغ ہندوستان  
کے مغل بادشاہوں کے دربار میں حاصل ہوا، یا پھر اس لیے کہ ہندوستان کے  
فن کی نزاکت اور وقت پندہی ہمیشہ سے اس کی نمایاں خصوصیت رہی۔ اس  
بار اسلوب کی ترویج میں دور اس پر دیا جاتا تھا کہ سبک ہندی میں گویا گہرائی  
میں بہ وجہ با اضافہ ہوا جس کی وجہ سے شاعرانہ خیالات کو غیر معمولی اختصار کے  
ساتھ ظاہر کرنا ممکن ہو سکا۔“ (16)

اوپر ہم نے دیکھا کہ سبک ہندی کے خصائص کو قدرے معاندانہ اور سرسری ہی سمجھی  
اولا شبلی نے نشان زد کیا۔ شبلی اور نئی ہادی کے بیانات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ اس  
دور کی فزل میں فنکارانہ اظہار کی نئی اشکال معرض وجود میں آئیں اور شاعری کے نظام میں  
داخلی طور پر رفتہ رفتہ ایسی تبدیلیاں رونما ہوئیں کہ جن خصوصیات جن کا تعلق بیت کی معنوی  
تفہیم سے تھا، ان کو نمایاں حیثیت دی جانے لگی :

- (1) بیت جس میں معنی آفرینی، خیال ہندی اور مضمون سازی کا غلبہ ہو۔
- (2) بیت جس میں شاعرانہ تمثیل اور دلیل کا کام دینے والا مجازیہ (استدلالیہ) استعمال کیا  
جائے یا بہ الفاظ دیگر تمثیل نگاری کی جائے۔
- (3) بیت جس کی تعمیر مناسبت لفظی پر کی جائے۔ (17)

لیکن آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ کیا واقعی ان تینوں خصوصیات کا داخلی ساختہاتی  
نظام ایک دوسرے سے اتنا الگ الگ ہے جتنا ہادی المنظر میں دکھائی دیتا ہے، یا حلقہ بندی طور  
پر یہ باہر گر مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر منحصر ہے؟ یا فرق بس کم و بیش ہی کا ہے۔ مثلاً  
ایک بیت جس کے ذریعے خیال ہندی یا مضمون سازی کے غلبہ کو ثابت کیا جائے، کیوں کر  
ممکن ہے کہ اس میں منطق شعری، تمثیل یا استدلال شاعرانہ سے کام لینے والے مجازیہ یا  
محسوس و ماورائی خیالی پیکروں کا عمل دخل نہ ہو۔ اسی طرح وہ بیت جس میں معنی آفرینی،  
اور ہندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو، کیسے ممکن ہے کہ اس کی تعمیر میں مناسبت لفظی کا

داخلی نظام کم یا زیادہ کارگر نہ ہو۔ یا وہ بیت جس کی تشکیل مناسبات لفظی کی رو سے کی گئی ہو اس میں خیال باقی یا مضمون آفرینی نہ در آئے۔ گویا سبک ہندی کی خصوصیات اتنی خانہ در خانہ compartmentalised یعنی الگ الگ نہیں جتنا بالعموم ان کو نشان زد کیا جاتا ہے یا روایتی طور پر ان کو سمجھا اور سمجھایا جاتا ہے۔ سبک ہندی کی بحث میں بنیادی نکتہ بہر حال اس کی خیال بندی، دلیل سازی، وقت بندی، چھپیدگی، دقیقہ بینی اور معنائی گہرائی ہے۔ روی اسکالر متالیا پری گارٹا کہتی ہیں کہ معنی آفرینی اور خیال بندی کی حامل جیتیں تجربے کے لیے سب سے زیادہ چھپیدگی کی حامل ہوتی ہیں۔ کیونکہ ان کی تعمیر میں حصہ لینے والے عناصر کا صحیح تعین نہایت مشکل کام ہے۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتی ہیں کہ اس بارہ خاص میں اصطلاحات کا استعمال بے قاعدہ ہوتا رہا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ:

”مثلاً اس خانہ تصورات کے لیے کلیدی اہمیت لفظ ”معنی“ کو حاصل ہے لیکن سبک ہندی کی شعریات میں یہ عربی الاصل لفظ کئی مفاہیم میں استعمال ہوتا ہے، مثلاً ”خیال“، ”مطلب“، ”مفہوم“، ”تصور“، ”خیالی تصور“ یا ”خیال شاعرانہ“ یا ”مدعاے شاعرانہ وغیرہ“۔“ (18)

وہ مزید وضاحت کرتی ہیں کہ:

”موضوع، تصور، مضمون اور خیال ہمیشہ شاعری کا جزو لا ینفک رہے ہیں۔ سبک ہندی کی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے خیال کے ان ذہنی کالوں کو بیت کے اسلوب ساز عامل کا رتبہ دے دیا۔۔۔ (یعنی بیت کی ایسی فی تشکیل جس میں ایک موضوع ایک تصور یا ایک خیال شاعرانہ بیت کی ساری فضا پر حاوی ہو جس کو تشویشا دینے کے لیے مخصوص تکنیک (وسائل) کی ضرورت پڑتی ہے۔ (پتا چنی) اس طرح کے اسلوبیاتی وسائل کو معنی آفرینی، خیال بندی، مضمون سازی، خیال آزمائی، مضمون آزمائی وغیرہ جیسے (لئے چلتے) نام دیے گئے۔“ (19)

دارت کرمانی سبک ہندی کی چھپیدگی اور دہائیت کو ہندوستانی زندگی کی تکثیریت اور پرتکسونی کا نتیجہ قرار دیتے ہیں:

”ہندستان کے قاری شعرا نے ابتدائی زمانے ہی سے یہاں کی متحرک تہذیب کی عکاسی کے لیے قاری کا ہندستانی اسلوب (سبک ہندی) ایجاد کیا تھا جو متعارف زندگی کا احاطہ کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ سبک ہندی کے ادہام و استعاروں میں درپردہ بات کہنے کی بڑی گنجائش تھی۔ بلکہ کسی بھی مضمون سے کسی مطالب نقل کیے جتے۔“ (20)

غالب پچیس تیس برس تک ریختہ یعنی اردو میں شعر کہتے رہے۔ یہ ان کے ذہنی بلوغ کا زمانہ تھا، ساتھ ہی اپنی ذات کی تلاش اور اپنی آواز پانے کی جستجو کا بھی۔ لاکاں کہتا ہے کہ انسان بطور ’موضوع‘ خود اپنے خلاف منقسم ہے۔ اس کی بہترین مثال غالب ہیں، خود اپنا ’غیر‘ (Other) یعنی حد درجہ غیر مطمئن، بے قرار، مضطرب، کچھ ہونے کی زبردست خواہش میں مبتلا۔ انسان کی شخصیت، زبان اور ثقافت دونوں کے غلبہ میں رہتی ہے۔ یہ بھی ’غیر‘ ہی کی شکلیں ہیں جو تکمیل نفسیاتی میں خارج ہوتی ہیں۔ اور غالب کے یہاں تو یہ تخلیقی ’غیر پین‘ دوہرا ہے، یعنی ان کا نفسیاتی اضطراب قاری کو زبردام لانا چاہتا ہے۔ جو ’غیر‘ کی بھی ’غیر‘ ہے۔ یہ ہمہ تحیل کی وہ آگ ہے جو غالب کو درجہ کمال تک پہنچنے کے لیے برابر ہمیز کرتی ہے۔ قدرت نے انہیں جودت و فطانت سے بھری ہوئی نہایت پر جوش طبیعت اور غیر معمولی قوت متحیلہ سے نوازا تھا۔ چنانچہ شروع ہی سے ان میں پر تکلف و پیچیدہ بیانی اور باریک خیالی کا دباؤ اور متاخرین شعرائے قاری سے بڑھ چڑھ کر شعر کہنے اور ان پر سبقت لے جانے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ بعض ابتدائی اشعار کی ملفوظی ساخت بھی خاصی پر تکلف اور مطلق ہے، لیکن ان میں بھی وہ شعلگی یا اس افتاد ذہنی کی شرفشاں چاپ صاف سنائی دیتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ طرح کی خیال، معنی آفرینی اور درخشندگی اسلوب کی خاص پہچان بن گئی۔

اس دور کے کلام میں مضمون آفرینی اور خیال بندی کے بیچ در بیچ رشتوں اور ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی خواہش کو سبک ہندی کے تاثر میں کھولنے میں متا لیا پری نگارنا نے خاصی دقت نظری اور جانکاہی کا ثبوت دیا ہے۔ دو ایک مثالیں دیکھیے :

”گو کہ ماتی نیست مرگ جنوں را  
کہ هست چشم غزالاں سیاہ پیش ہنوز

— شوکت بخاری

مضمون کو یہ فعل قدح لینی جنوں کے اس واقعے کی بنیاد پر دی گئی ہے جس میں جنوں سیاہ کے بچھائے ہوئے چال سے غزالوں یعنی بڑوں کو اس لیے پھرازا ہے کہ ان کی آنکھیں اسے لٹی کی آنکھوں کی یاد دلاتی ہیں۔ حرید برآں چشم غزال سے عام طور سے شریکی، جھپٹے اور کڑانے والی حینہ کی کالی سرنگیں آنکھوں کو تشبیہ دی جاتی ہے۔ یہاں چشم غزال کو محض سیاہ نہیں بلکہ سیاہ پیش بتایا گیا ہے۔

غالب اس بیت کا شاعرانہ جواب یوں دیتے ہیں

شعخ بچھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹتا ہے  
حقلہ عشق سیاہ پیش ہوا میرے بعد

یہاں دنیا سے گزر جانے والے عاشق کو بچھتی ہوئی شعخ سے تشبیہ دی گئی ہے اور دھواں کو شعلے کے لباب ماتی سے۔ حرید برآں سیاہ پیش نہ صرف حقلہ عشق صبح کھٹنے لے اختیار کی ہے بلکہ حقلہ عشق یا عشق حقلہ سماں لے، جو اس واحد شخص پر ماتم کٹاں ہے جو جانتا تھا کہ سچا بڑا محبت کس کو کہتے ہیں۔ یہاں غالب کے شعر میں شوکت کے مقابلے میں حکیر خیال بڑی حد تک الجھا ہوا ہے، ساتھ ہی ساتھ یہ پیچیدگی مضمون کو ترقی دینے اور اس میں شدت پیدا کرنے کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔ اگر پہلی صورت میں ماتم گویا کہ کالی آنکھوں کی قدردانی علامت ہے تو دوسری صورت میں ماتم کے مضمون کو نسبتاً غیر طبعی اور پیچیدہ انداز میں داندھا گیا ہے۔ یہاں بچھتی ہوئی شعخ کا دھواں ماتم کی اور حقلہ عشق کی علامت ہے۔ (21)

مضمون آفرینی اور خیال بندی کی اس صراحت کے بعد پری گارنا کہتی ہیں کہ اس قوatr کی داد دینی چاہیے جس کے ساتھ ایک شاعر کسی مضمون کو بڑی دیدہ ریزی سے داندھتا ہے اور اس کی شاعرانہ منطق کی چروائی کرتے ہوئے دوسرا شاعر اس میں اضافہ کرتا ہے یا جیسا کہ اکثر غالب کے یہاں مشاہدے میں آتا ہے، وہ مضمون کی توسیع کر کے اس کو



پلٹ دیتے ہیں یا کوئی انوکھا پہلو پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ کہتی ہیں:  
"مثال کے طور پر پنڈا یعنی روٹی کا مضمون ہی لیں:

اے خوشا دتے کہ ساتی یک خمیاں دا کرے  
چارو پور فرشِ محفل چہرِ جینا کرے

— غالب

لحم یعنی مٹی سے بنے ہوئے شراب کے بڑے بڑے گھڑوں یا گولوں کی  
نمبر توڑ کر جام بھرے جاتے ہیں اور پھر ان کے صفحہ پر روٹی کی ڈاٹ لگائی جاتی  
ہے۔ بے تکلف محفل میں مہمان شراب کے اتنے جام چڑھا جاتے ہیں کہ ان  
کی روٹی کی ڈاٹیں اگر اکٹھا کی جائیں تو اتنی ہوں گی کہ ان سے ایسا اچھا خاصا  
بڑا قالمین بن سکتا ہے جس پر ان بھی بلا نوشوں کو بٹھایا جاسکے۔" (22)

حالی کہتے ہیں کہ غالب کو یہ کامیابی محض ایک روٹی کے چنبہ سے متعدد خیالی تصویروں  
کو جن لینے سے حاصل ہوئی۔ پری گارنا کا خیال ہے کہ شاعرانہ منطق کی مشروطیت کی  
بدولت اگرچہ ایسا لگتا ہے کہ یہ مضامین ایک دوسرے سے برآمد ہوتے ہیں لیکن دوسروں  
کے برعکس غالب مضمون کے امکانات پر اکتفا نہیں کرتے۔ ہماری رائے یہ ہے چونکہ  
غالب کی طبیعت میں معلوم سے نامعلوم، محسوس سے نامحسوس کی طرف بڑھنے کی جدیاتی  
خواہش ہے، وہ مضمون کے امکانات میں زیادہ سے زیادہ نئے اور انوکھے پہلو نکالنا چاہتے  
ہیں، اور ایسا پہلے سے چلے آ رہے یا متاخرین کے یہاں موجود یا موصولہ مضمون کو بے دخل  
کرنے، پلٹ دینے یا اسے شق کر دینے یا اس پر سوال قائم کیے بغیر ممکن نہیں۔ غالب کے  
غیر شعوری طور پر حرکیات فنی کی طرف کھینچنے یا شعری منطق میں جدیاتی متحیلہ کے کارگر  
ہونے سے بھی مضمون باریک سے باریک تر یا پیچیدہ سے پیچیدہ تر یا یکسر نادر اور انوکھا  
ہو جاتا ہے۔

پری گارنا یہ نکتہ بھی اٹھاتی ہیں کہ مضامین کے پامال ہوتے ہوتے متاخرین کے  
زمانے میں عام خیال یہ تھا اور اس کی شکایت مرآۃ الخیال میں بھی ہے:

از بکے شعر گفتن شد مبتذل دریں عهد  
سب مستحق است انکوں مضمون تازه مستحق

— غنی کا ضمیری

(آج کے زمانے میں شعر گوئی ایک ذلیل کام ہو کر رہ گیا ہے۔ نئے مضمون کی تخلیق کو یا ہوٹ ہی لینا ہے)

لیکن غالب چونکہ جدی لائق وضع سے مبتذل یا معمولہ کو پلٹ دینے یا خیال بندی سے انوکھے اور طرف پہلو نکالنے پر قادر ہیں، غنی کے مقابلے میں وہ مضمون کے ہالیدن کا منظر پیش کرتے ہیں اور قیامت قامتوں کی جامہ زیبی کے پیکر سے نہ صرف منظر کو متحرک کر دیتے ہیں بلکہ حسن آفرینی کے نقطہ نظر سے بھی شعر کو لطیف و انبساط سے بھر دیتے ہیں:

اسد المنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش

لباس نظم میں ہالیدن مضمون عالی ہے

خیال بندی اور مضمون آفرینی میں خیالی اور وہی پیکروں کے باہمی رشتوں، علامات اور لفظی مناسبت کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے۔ اس سے بحث کرتے ہوئے غالب کے ایک اور مرحض شایس حمید احمد خاں لکھتے ہیں:

”خیال بندی میں خاصہ واقعات اور ہذات کی تھریج کے علاوہ خیالی اور وہی چیزوں کے تجربے سے بھی اپنے ذاتی عمل کی تسکین کا سامان ہم پہنچاتا ہے۔ تجربہ جو مابعد الطبیعیات کے ہزار کا خاص سکہ ہے یہاں نہایت کثرت سے رائج ہے۔ ’خیالی‘ اور ’وہی‘ سے تخلیق کی دو مختلف کیفیتیں تصور ہیں۔ ’خیالی‘ چیزیں وہ ہیں جن کے فنی اگرچہ خارجی دنیا میں موجود نہیں ہیں لیکن محسوسات کے جنق و تفریق سے ہم ان کے تصور تک پہنچ سکتے ہیں۔ جیسے طوں کی بارش، ساکن آبشار وغیرہ۔ وہی چیزیں بھی خارج میں موجود نہیں ہیں لیکن یہ کم و بیش انسان کے قواسم فکر کی تخلیق ہیں جیسے مہر گیا، مکتا وغیرہ۔ خیالی چیزیں مددک بہ حس اور وہی چیزیں مددک بہ عقل ہیں، مثلاً:

تماشا کروئی ہے انتظار آباد حیرانی

نہیں غیر از نگہ جوں زمرسان فرشی مظلما

— غالب

بہارِ حیرتِ نظارہ سخت جانی ہے  
مٹائے پائے اجلِ طوبی کشمکشِ تھم سے

— غالب

خیال بند شعرا صرف بھی نہیں کرتے کہ اپنے تحلیلِ اندازِ بیان کی بنیاد دہمی و طیالیٰ چیزوں کے تجزیے پر رکھیں۔ ہاربا یہ تجربہ محض کسی لفظی مناسبت پر مبنی ہوتا ہے۔ مہر اور نگِ زیب میں خیالِ بندی منہجائے مروج پر تھی۔ شیر علی خاں لودھی نے اس زمانے میں خیالِ بند شعرا کا جو تذکرہ مرتب کیا اس میں خیالِ بندی کی تعریف یہ کی ہے ”وہ ایسے کلمات بالاشتراك لاتا جن میں سے ایک حقیقی ہو اور ایک مجازی۔ دونوں سے (بہ لحاظ حقیقت و مجاز) دو مفہوم مترشح ہوں اگرچہ دراصل مراد مجازی سے ہو۔ مگر شرط یہ ہے کہ اس مجازی کلمے میں کوئی اصطلاح یا لیلہ یا ضربِ لفظ نہ ہو۔“ خیالِ بندی کی اس تعریف کے بعد یہ طورِ تشریح تبدیل کا یہ شعر دیکھیے :

غالبِ معنی کرد مستغنی و دورِ صورتِ

چندِ بلا سے باطنی منِ عالمِ آبِ من است

یہاں شعر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے لفظ ”آب“ کے دو معنی لینے ضروری ہیں: ”صفا“ اور ”پانی“۔ غالب کا دورِ اول کا ایک شعر ہے :

آنکھیں پا ہوں گدازِ وحشِ زنداں نہ پا چھ

سوئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ پاں دلچہ کا

یہاں شاعر قید خانے کی وحشِ تجرانی سے مضطرب ہوا۔ مضطرب ہونے کے لیے

دوسرا لفظ آتش زیرِ پا ہوتا ہے۔ چنانچہ ”آتشِ زیرِ پا“ کی آتش کی مناسبت سے

مصرع ثانی پیدا ہوا۔ (23)

اسی طرح آتش یا برق کا خیالی پیکر خیالِ بندی کا عام مضمون ہے۔ پری گارنا اس پر

تبصرہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں :

”سندھ طلیحیاں را پشتِ گرم از سحرِ سخن باشد

رگِ برق است تارِ جبرِ سخن آتشِ قباہیاں را

سندھ کیڑا آگ میں نہیں جتا۔ شاعری میں اس کو عشاقِ آتشِ قباہ سے نسبت

کرتے ہیں۔ اس درحقیقی مضمون سے غالب کی قوت عقیدہ آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی پنکھاری کی طرح یہ شعر تخلیقی ہے :

غم نہیں ہوتا ہے آوازوں کو بیش از یک قسم

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

زندگی چند روزہ ہے اور یہ جہان جس کی حدود میں انسان زندگی بسر کرتا ہے اس گھر کی طرح غم و اندوہ سے بے اور تاریک ہے جہاں مرنے والوں کا ماتم کیا جا رہا ہو لیکن اگر تاریکی کو دور کرنے والی ایک شمع کو بھی حرامتہ تھی سے زندگی مل جائے تو پھر زندگی ہے کار بسر نہیں ہوئی۔ نو جوان غالب یہاں انسانیت پسندانہ نظریہ حیات کی انتہائی بلند یوں کو چھو لیتے ہیں۔ (24)

حرکت، حوصلہ مندی اور آزادی کا یہ نظریہ حیات غالب کو عربی و ہندو جیسے پیشروؤں سے ورثہ میں ملا تھا۔ لیکن غالب نے اپنے ہندوستانی رویے سے اس پر جلا کی اور اس ذہنی رویہ کو اس حد تک تخلیقی زندگی کا لازمہ بنالیا کہ ان کی طبیعت کسی طرح کی روایتی و رسوماتی تحدید یا پابندی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ اول و آخر اپنے عہد اور مقتدرہ کے باغی ہیں، شعریات میں بھی، فکر و خیال میں بھی اور رسومیات و عقائد میں بھی۔ اپنے عہد سے ان کا شدید ذہنی و تخلیقی تصادم زندگی بھر جاری رہا۔ مضمون آفرینی و خیال بندی جس کی وارثیہ ماہرین نے دی ہے، خیال رہے کہ بات فقط ہیکٹی یا رسوماتی رشتوں کی نہیں، لفظی مناسبتیں، حلازم، خشی و دہمی پیکروں کے رشتے، ایہام و اصطلاحات، یہ سب تو ہیں ہی؛ لیکن اصل چیز تو ذہن و فکر ہے جو ان سب کو انگیز کرتا، رشتے بناتا یا دہمی و خیالی شکلوں کو خاص تخلیقی زاویے سے وضع کرتا اور ان کو شعر کا قالب عطا کرتا ہے، ورنہ یہ صرف مشافی اور لفظی بازی مگر بنی کر رہ جاتی ہیں جیسا کہ اس عہد کے بعض شاعروں کے یہاں ہوا بھی ہے۔

آخر وہ کیا چیز ہے جو دوسروں کے یہاں فقط ہیکٹی مشافی ہے، غالب کے یہاں دہمی ہوتی آگ ہے جو ہیکٹی نظام کے نیچے سے لو دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہیکٹی کارنگری سطح شعر پر نظر آنے والا آئس برگ کا ذرا سا سرا ہے۔ آتش فشاں لاوا تو کہیں نیچے ہے

جسے ظہر کر پہ نظر اسوان دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کے یہاں یہ جدلیات اساس شعریاتی فنکار اس نوع کا تھا کہ آگے چل کر غزل کی پوری شعریات اس سے زیر و زبر ہو گئی۔ اس میں شاید ہی کسی کو شبہ ہو کہ غالب کی خیال بندی و معنی آفرینی کے بعد اردو شاعری وہ نہیں رہی جو اس سے پہلے تھی۔ گویا آج کے تحقیدی محاورے میں غالب کی اس خاص شعریات نے ہارے canon کو پلٹ دیا اور بہت سے شعرا جو اعلیٰ مسندوں پر بیٹھے ہوئے تھے وہ جالیے پر چاڑھے، اور جو جالیے پر تھے وہ مرکز میں آ گئے۔

ابھی خیال بندی کے علاوہ دیگر خصوصیات کے بارے میں گفتگو ہاتی ہے۔ دیکھا جائے تو جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا کہ خیال بندی، مضمون سازی یا معنی آفرینی سبک ہندی کی تعمیر شعر کے ایسے نظام کا حصہ ہیں کہ اکثر و بیشتر یہ خصائص مجرد واقع نہیں ہوتے۔ یہ سب معیاتی خصائص ہیں جن کا تعلق شعر کے داخلی نظام سے ہے، لیکن درحقیقت یہ زائیدہ ہیں ملفوظی ساخت کے، اور خود ملفوظی ساخت زائیدہ ہے تخلیق کے ذاتی انتخابی عمل کی۔ یوں تخلیقی عمل ایک مرکب جدلیاتی عمل ہے جو بحیثیت اجزا نہیں، بلکہ بحیثیت نامیاتی وحدت کے کارگر ہوتا ہے۔ سبک ہندی کی یہ اور دیگر خصوصیات اصطلاحاً اسکتی الگ الگ کیوں نہ نظر آئیں چونکہ یہ ایک ہی شعریات کا حصہ ہیں تخلیقی عمل میں اکثر و بیشتر یہ باہدگر مربوط و مرکب طور پر عمل آرا ہوتی ہیں۔ ان کے ریشوں کو الگ الگ کرنا ان کی نامیاتی وحدت سے صرف نظر کرنا ہے۔

غور سے دیکھیں تو سبک ہندی کے اشعار کا حقیقی نظام مناسب لفظی، تشبیہ و استعارہ و کنایہ و تراکیب سے تعمیر ہوتا ہے۔ ان کے صحیح انتہائی بالیدہ تلازمات کا نتیجہ نظام ہوتا ہے جن کے خیالی چمکے اکثر و بیشتر جدلیاتی نفی یا تناقضات کے رشتوں میں بندھے ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ خیال بندی (مضمون سازی، معنی آفرینی) یا مناسب لفظی (ترکیب عبارت) ایک ہی رنگارنگ مرقع کے ہمہ جہت پہلو ہیں اور ان سبکی کو ایک ہی تخلیقی رشتے کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے محولہ صدر شعر میں چند روزہ زندگی ماتم خانہ کی مثال ہے، ماتم خانہ کو غم سے نسبت ہے لیکن تلازمات کا جدلیاتی رشتہ غم کو

آزادگی سے جوڑتا ہے۔ ماتم خانہ کی تاریکی کو شمع سے وہی نسبت ہے، جو نسبت شمع کو روشنی سے، روشنی کو برق سے اور برق کو زندگی چند روزہ سے ہے۔ یوں برق کا خیالی بیکر ہاتھ آنے کے بعد نیا جدلیاتی مضمون بنانا ممکن ہو سکا کہ شمع ماتم خانہ کو برق سے روشن کرنا وال ہے آزادوں کو بیش از یک نفس غم نہ ہونے سے۔ یوں دیکھیں تو ترجمین عبارت جو اظہار ملفوظی ہے ایک فلسفیانہ خیال بند نظام پر استوار ہے جس میں غم بمقابلہ آزادی کی اور ماتم خانہ، شمع، روشنی، برق، نفس وغیرہ تمام مناسبات کا ایک ہی جدلیاتی نظام میں بندھا ہوا ہونا رسومیاتی ہے لیکن ان کو کسی ایک نکتہ کے تحت ارتکاز میں پرو کر ایک انوکھا رخ دینا اور نئی پر لطف بات پیدا کرنا تخلیقی ذہن کا کمال ہے۔ سبک ہندی کے اس ملفوظی و جدلیاتی نظام کی تعمیر سازی میں کئی صدیاں صرف ہوئیں۔ یہ شاعر کی تخلیقیت اور اس کی قوت واہمہ کی جدلیاتی توانائی پر تھا کہ وہ اس صنعت گری سے معنی تازہ کی نادرہ کاری کو کیسے قائم کرتا ہے یا فقط میکا کی کارگیری، منافی یا مشاقی پر قانع ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کا شعر دیکھیے :

اہل بیتش نے بہ حیرت کدۂ شوئی ناز

جو بحر آنسو کو طوطی بھل باعدا (ق)

سبک ہندی کی شاعری میں طوطی اور آئینہ کا مضمون مختلف مضامیم میں برتا گیا ہے۔ جیسا کہ ماہرین نے نشان زد کیا ہے، اس مضمون کی ’ہوا بگلی‘ ہے کہ شعرا نے اسے بار بار باندھا ہے۔ غالب کا یہ محبوب مضمون ہے اور وہ اس سے طرح طرح کے معنی اخذ کرتے اور مضمون کو وسعت دیتے ہوئے نادرہ کاری کرتے ہیں۔ طوطی کو جب بولنا سکھاتے ہیں تو اسے آئینہ کے سامنے بٹھاتے ہیں۔ چچھے سے بولتے جاتے ہیں اور طوطی اپنے عکس کو دیکھ کر سمجھتی ہے کہ وہ دوسرے سے بات کر رہی ہے۔ شاعر شیریں مقال طوطی کی مثال ہے (امیر خسرو کو برائے قادر الکلامی و شیریں بیانی طوطی ہند کہا جاتا ہے) یہاں آئینہ سے مراد یہ دنیا ہے۔ طوطی بھل اس لیے کہ کائنات جو حیرت کدۂ شوئی ناز ہے طوطی اس کے حسن کے اظہار سے معذور ہے۔ چنانچہ اُسے بھل یعنی ترپا ہوا دکھایا گیا ہے جو اضطراب زدہ شاعر کا

استعارہ ہے۔ یوں طوطی اور آئینہ سے مراد ایک طویل سلسلہٴ تلازم ہے جس میں آئینہ کے ساتھ حیرت، شوخی، ناز، طوطی کے ساتھ شیریں بیانی، نسل اور جوہر؛ اور حیرت کدہ کے ساتھ بخشش ایک ہی نظام تلازم میں بندھے ہوئے ہیں اور ان کے معنویاتی رشتے برہنائے رسومیات شعری و محاورات زبان طے ہیں، شاعر کا کمال ان کو نئے تناظر میں نئی تشکیل سے پیش کرنا، ان کے مناسبت کو اٹھانا اور ان کے شعری صرف سے نہ صرف قدرت و مہارت کا ثبوت دینا تھا بلکہ ان کی ہنرمندانہ نئی مناسبتوں سے طہائی و ابداع کا حق ادا کرنا بھی تھا۔ چنانچہ دیکھا جائے تو میکا کی صنعت گری کے رشتے بھی انھیں پیرایوں سے نکلتے ہیں اور نادرہ گوئی و جمالیاتی کرشمہ کاری کے بھی۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سبک ہندی کی انھیں روشوں سے ایک روشِ حقد میں ایہام گو شعرا سے ہوتی ہوئی شاہ نصیر و ناسخ و ذوق اور ان کے قہمعین کی طرف چلی جاتی ہے، اور دوسری غالب کی تخلیقی توانائی و طرنگی و حسن کاری کی طرف۔ آتش نے کہا تھا بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں۔ غالب کے یہاں تھینے فقط جڑے ہی نہیں جاتے، یہ دیکھتے اور چمکتے بھی ہیں اور ان کی دکتی تراش غزل کے بدن پر ایسے نمٹتی ہے کہ بدن کو دینے لگتا ہے اور تھینے تھینے معنی کا طمس بن جاتے ہیں۔

یہیں سے ایک راہ سبک ہندی کی تیسری قسم کی بیت یعنی مثالیہ یا تمثیلی نگاری کی طرف جاتی ہے جسے غزل میں سب سے زیادہ برتا گیا تخلیقی طور پر بھی، یعنی ایجاد معنی تازہ اور نادرہ کاری کے لیے، اور میکا کی طور پر بھی یعنی صنعت گری اور مشاقی کے لیے۔ اس صنعت کو برتا آسان بھی تھا اور مشکل بھی۔ اس لیے کہ بنی بنائی پٹری موجود تھی اور مقلدین کے لیے راہ کھلی ہوئی تھی؛ اور مشکل اس لیے کہ معمول معنی کا رد اور معنی تازہ کی تخلیق آسان کام بھی نہیں تھا۔ تمثیل نگاری کے بارے میں معلوم ہے کہ شعر کو دو ٹکڑوں میں بانٹا جاتا ہے۔ ایک مصرع میں دھمکی پیش کیا جاتا ہے یا اصول جس کو شاعر ثابت کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ اخلاقی مضامین میں مثال روزمرہ کی بات یا معمول یا موصولہ سے لائی جانے لگی جو نسبتاً آسان تھا۔ اس لیے شروع شروع میں صنعت گری و مشاقی کا لوہا منوانے والے شعرا کے یہاں تمثیل نگاری کا چلن زیادہ ہوا۔ صائب و غنی اور بعد میں اردو میں

شاہ نصیر و ناسخ و ذوق یا ان کے قہجین کو اسی میں شمار کرنا چاہیے۔ دوسری نوع کے شعرا کے یہاں اسے معنی معمول کے رو اور معنی تازہ کے ابداع و کمال کے لیے 'استدلال' کہنا مناسب ہوگا۔ اس لیے کہ غیر اخلاقی مضامین میں معنی کے کسی انوکھے یا طرفہ پہلو کو پیش کرنے کے لیے سامنے کی معمولہ مثال نہیں بلکہ نادر دلیل یا تجربی دلیل کی ضرورت تھی۔ اور دلیل کو چونکہ دلیل شاعرانہ ہونا چاہیے، اس لیے اس کی بنیاد قولِ محال پر ہو سکتی ہے یعنی ضروری نہیں کہ وہ منطقی طور پر صحیح ہو لیکن وہ شاعرانہ جواز رکھتا ہو، یعنی کسی نادر الواقع یا مدرک پہ عقل خیال کو سامنے لانا اور پھر اسے منطقی شعری سے قابل قبول ثابت کرنا۔ دیکھا جائے تو اصلاً یہ وہ 'دو طرفہ' ہے جو جدیدیت اساس ہونے کے باعث معنی کو گردش میں لے آتی ہے اور اس کی طرفیں کھول دیتی ہے۔ درحقیقت یہ بدامیج فکری سبک ہندی کی نادرہ کاری کی معراج ہے اور غالب کو اس میں یدِ طولی حاصل ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ استدلال کی یہ دوسری قسم وہ ہے جس کی تعمیر گہرے تخلیقی تجربے یا قوتِ دامنہ کی ندرت پر ہو یعنی اس کی ساخت بظاہر مہمل یعنی قولِ محال پر مبنی نظر آئے لیکن شعری جواز کی رو سے صحیح ہو۔ دوسرے لفظوں میں استدلال، فقط استدلال محض نہیں بلکہ نادر مطلق شاعرانہ پر مبنی ہو، اور بلند خیالی، ندرت یا مضمونِ آخری کا حق ادا کرنے پر قادر ہو، یعنی استدلال جتنا طرفہ، انوکھا یا اچھوتا ہوگا شعر اتنا پر لطف اور نادر ہوگا۔

دوسری طرف جہاں سبک ہندی کی شاعری متاخرین خیالی بند شعرا یعنی مقلدین اور رمی و روایتی شاعروں کے ہاتھوں دور از کار و بعید از فہم نازک خیالی اور کتابی و مصنوعی لفظی بازیگری کے لیے بدنام ہوئی تو اس سے کہیں زیادہ بدنام روایتی و رمی تمثیل نگاری کی وجہ سے بھی ہوئی جو باعموم عبارت تھی سامنے کے اخلاقی مضامین کے سپاٹ اور اکہرے بیان سے۔ شعر کی ساخت کے سانچے یا دستور فقط بمنزلہ رسومات کے ہیں، یہ جب اندک کی آگ یا تخلیقی تجربے میں ڈھلتے ہیں تو معنی آخری کی شکلیں بنتی ہیں ورنہ فقط کتابی میکا نکیت اور مشاقی ہاتھ آتی ہے۔ اس نری صنعت گرمی اور مشاقی نے شعرائے متاخرین کے مخالفین کو خاصاً سالار فراہم کیا۔ شبلی اور ان کی دیکھا دیکھی غور شدہ الاسلام<sup>(25)</sup> ہارحانہ تنقید کرنے



والوں میں پیش پیش ہیں۔ وہی صائب جو ہندوستان کے بارے میں کہتا ہے:

ہنکو عزم سطر ہند کہ در ہر دل ہست

رقص سوداے تو در بیچ سرے نیست کہ نیست

شعر العجم میں شبلی اس کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”صائب اس رنگ کے لیے مشہور تھے۔ بدذاتی کا یہ پہلا قدم تھا جس نے

آخر ایک شاہراہ قائم کر دی۔“ (26)

مخبرین نے زیادہ تر اخلاقی مضامین کے لیے اس کو مختص کر دیا، کلیم، صائب اور غنی

نے اس کو خاص فن بنادیا۔ حقیقت یہ ہے کہ سامنے کی معمولہ دلیل لانا یا دور از کار استدلال

سے کام لینا یا کسی ایسے کچھ کو بیان کرنا جو محض دسی یا معلوم و مانوس ہو، صنعت گری یا

مشاقی ہے، معنی آفرینی یا نادرہ کاری نہیں:

صائب

نئے ذمہ وسیع خود نہ کند ہوشمند را

پرداے نکل نیست زمین بلند را

(کسی ہوش مند کو شراب مغلوب نہیں کر سکتی، اس لیے کہ بلند زمین کو سیلاب کی

پردا نہیں)

غنی

مشق ہے پردا چہ می داند زبان و سود را

شعلہ یکساں می شمارد چوب بید و عود را

(مشق طبع و نقصان کی پردا نہیں کرتا، شعلے کی نظر میں بید اور عود و جنوں یکساں ہیں)

غنی

نمی سازد غذاے چوب زائل ضعف جبری را

کماں را ہر چہ روغن میدہی فرہ نہی گردد

(چوب غذا سے یوزما جوان نہیں ہو سکتا، کماں کو بھتا تیل ملا دہ موٹی نہیں ہوگی)

جلال امیر

کے گریہ ی قواعد خالی کند ولم را  
 از کاسہ حبابے گرداب کم نہ گردد  
 (گریہ و زاری سے میری آرزوئے دل نہیں مٹ سکتی، حباب کے کاسے سے  
 گرداب کی موجوں میں کی نہیں آتی)

ناصر علی

تنگ چشم از نمب عالم خواہ گشت سیر  
 پُ نخی گردد بدریا کاسہ چشم حباب  
 (تنگ نظر دنیا کی غمتوں سے کبھی سیر نہیں ہوتا، حباب کی آنکھ دریا سے پُ نہیں  
 ہو سکتی)

اس میں شک نہیں کہ عقلی نگاری کو اخلاقی مضامین کے لیے مختص کر دینے سے تقلید اور پہل انگاری کی ایک شاہراہ کھل گئی۔ صائب کے شعر میں دعویٰ یہ ہے کہ شراب ہوشمند کو زبردست نہیں کر سکتی اور دلیل یہ لائی گئی ہے کہ بلند زمین پر پانی نہیں ٹھہر سکتا۔ زبردست، بلند، مٹے اور پہل میں نسبت ظاہری ہے۔ دلیل میں کوئی انوکھا پن یا ندرت نہیں یعنی قول محال کی شان نہیں ہے۔ ہیئت کی تعمیر رسمی معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں عشق ہے پروا کے زیاں و سود سے بے نیاز ہونے کا اصول پیش کیا گیا ہے لیکن دلیل معمولی ہے۔ دلیل محال نہیں کہ آگ ہر شے کو جلا دیجی ہے خواہ معمولی بید ہو یا قیمتی عود۔ غنی کی ہیئت غذائے چرب کے ضعف پیری کو زائل نہ کرنے پر ہے، کمان جو جھکی ہوئی ہے وہ روغن دینے سے قوی نہیں ہو سکتی۔ غذائے چرب، روشن پیری، کمان سامنے کے تلازمے ہیں۔ جلال امیر کہتے ہیں کہ گریہ کرنے سے دل دکھ سے خالی نہیں ہو سکتا، جیسے حباب لاکھ پیالہ بن جائے اس سے دریا کا گرداب کم نہیں ہوتا۔ گریہ، گرداب، حباب، کاس، خالی، میں نسبت ہے۔ دلیل میں دلیل شاعرانہ کی جھٹک ہے لیکن خاص نہیں۔ شعر میں سامنے کی معمولہ حقیقت ہے، کوئی شاعرانہ یا انوکھی حقیقت نہیں۔ ناصر علی کے یہاں مضمون واضح طور پر اخلاقی ہے کہ تنگ چشم نمب عالم سے سیر نہیں ہو سکتے، بالکل جیسے حباب کی کھلی آنکھ دریا سے نہیں بھر

کتنی۔ کاسہ، چشم، حباب اور نلک چشم میں، نیز دریا، پند، سیرہ میں معمولہ نہیں ہیں اور استدلال بھی بدیہی ہے جو روزمرہ حقیقت و موصول کی توفیق و تصدیق کرتا ہے، شعر کسی نادر، انوکھی یا طرفہ حقیقت کو منطبق شاعرانہ سے قائم نہیں کرتا، نہ کسی نئی حقیقت یا حقیقت کی نئی تعبیر کو ہی سامنے لاتا ہے۔

شاعری میں اہمیت تجلّیٰ خلقی ساخت یا شعری لوازمات کی نہیں اندر کی تخلیقی آگ کی ہوتی ہے۔ ہر رجحان اپنے امکانات لے کر آتا ہے، اس کا بروئے کار آنا تخلیقی سماجی جزو و مد اور تخلیقیت سے ملے ہوتا ہے۔ کوئی بھی رجحان یا رویہ تجلّیٰ اہم یا غیر اہم نہیں ہوتا، یہ اہم یا غیر اہم شاعر کی تخلیقیت اور خلاقی سے بنتا ہے۔ گویا وہی تمثیل نگاری جو شبلی یا خورشیدالاسلام جیسے نقادوں کے یہاں مورد الزام و عتاب ہے، غالب کی تخلیقی توانائی اور ان کے علاقانہ ذہن و شعور کی زد میں آکر نہ صرف مطلب ہو جاتی ہے، بلکہ تخلیقیت کی آگ اور معنی آفرینی کے عمل میں پہنچی طور پر یا تخلیقی سطح پر آگ سے پہچانی بھی نہیں جاتی، تاہم معنی کا چراغاں کرنے پر قادر ہے۔ قہج ہے کہ خورشیدالاسلام جیسے صاحب ذوق ماہر غالبیات سے یہ چود نہیں پکڑا گیا۔

رومی اسکالر مثالیاً پری گارنا جن کے سبک ہندی کے ماہرانہ تجزیوں کو اوپر ہم نے دیکھا، استدلالیہ کی بحث میں حالی سے مد لینے پر مجبور نظر آتی ہیں۔ انھوں نے تین مثالیں دی ہیں اور تینوں حالی سے <sup>(28)</sup>۔ غالب کے یہاں تمثیل نگاری تخلیقی تنوع اور ابداع کی کیا صورتیں اختیار کرتی ہے اور جدلیاتی فلسفیانہ شعری نظام سے مل کر اس کی کیا جہات سامنے آتی ہیں۔ ان سب کا احاطہ آسان نہیں۔ غالب کی شعریات کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ وہ میکاگی رواہتی تجزیہ کرنے والے کو اکثر غل دے جاتی ہے اور تخلیقی نامائی وحدت کو خلق کر کے خود بھید بن جاتی ہے۔ اس میں کچھ ایسی کیفیت ہے جو ذہنی جدلیاتی افتاد کی وجہ سے پیچھے دگر کی نوع کی ہے۔ بہر حال پہلے ان اشعار کو دیکھیے :

(۱) بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا

آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (۲)

( 2 )

ہوئی کو ہے نشاط کار کیا کیا

(ق)

نہ ہو مرنا تو جینے کا حزا کیا

( 3 )

توفیق بہ اعزاز ہمت ہے ازل سے

(ق)

آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

( 4 )

گرنی تھی ہم پہ برق چلی نہ طور پہ

(1833)

دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

( 5 )

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد

(غ)

مجھ سے مرے گئے کا حساب اے خدا نہ مانگ

( 6 )

رنج سے ٹوکر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج

(1852)

مشکلیں مجھ پہ پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

( 7 )

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے

(ق+)

دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

( 8 )

وفاداری بشرط استواری اصل ایمان ہے

(1853)

مرے بچانے میں تو کہیے میں گازد برہمن کو

( 9 )

رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے

(ق)

بھرے ہیں جس قدر جام و سہو میخانہ خالی ہے

(10)

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے داو

(بج)

یاد رہے اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

پری گارنا نے تمثیل نگاری کی مثال میں جو تین شعر دیے ہیں وہ ہیں: (1) بسکہ دشوار ہے .. (5) آتا ہے داغ حسرت دل ... (7) ملنا ترا اگر نہیں آساں ... حالی نے جو توجیہ پیش کی ہے اس کو بھی اقتباس کیا ہے کہ پہلے شعر میں دلیل کہ آدمی جو بین انسان ہے اس کا انسان بننا مشکل ہے، یہ منطقی استدلال نہیں بلکہ شاعرانہ استدلال ہے جس سے بہتر ایک شاعر استدلال نہیں کر سکتا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں شاعر در پردہ خدا پر الزام عاید کرتا ہے کہ گناہوں کا حساب کیا دوں جبکہ گناہوں کو نہ کر سکنے کی حسرت کے داغ شمار میں زیادہ ہیں۔ تیسرے شعر میں بھی دلیل شاعرانہ نہایت عمدہ ہے یعنی اگر خدا کا ملنا آساں نہ ہوتا، دشوار ہوتا تو مایوس ہو کر بیٹھ رہتے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ جس طرح آساں نہیں، اسی طرح دشوار بھی نہیں، یہ دلیل شاعرانہ ہے۔ حالی کی ان توجیہات کے بعد پری گارنا کہتی ہیں:

”اس طرح کی شاعرانہ منطقی کے لیے خیالات کا ایسا سلسلہ درکار ہوتا ہے جو

اصول کو دو طریقے مطا کرے اور استدلال سے کام لینے کا موقع فراہم کرے۔

اس طرز شعر گوئی میں شاعر کے لیے مضمون شعر کو پیچیدہ بنانے کے بے شمار

امکانات فراہم ہو جاتے ہیں۔“ (27)

اس بیان میں دو نکات نہایت اہم ہیں جن سے ہم آگے بحث کریں گے۔

ذہن قاری نے اب تک دیکھ لیا ہوگا کہ یہ تینوں مثالیں جنہیں پری گارنا نے تمثیل نگاری کی توجیہ کے لیے پیش کیا ہے، دراصل وہی ہیں جنہیں حالی نے یادگار میں تمثیل نگاری کے لیے نہیں، بلکہ غالب کی ”طرقی خیالات و جدت مضامین“ والے اپنے تھیسس کے لیے استعمال کیا تھا۔<sup>(28)</sup> مزید یہ کہ جنہیں ہم نے اپنے باب اول ”حالی، یادگار غالب اور ہم“ میں طرقی خیالات اور جدت مضامین کی تفسیر کو ممکن بنانے کے عمل میں جدلیات لفظی کے تقاضے کو ثابت کرنے اور غالب کی تخلیقی افتاد و نہاد سے اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف توجہ دلانے کے لیے پیش لگا رکھا تھا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ:

(1) اول یہ کہ متن وہی ہے لیکن تینوں قرائتیں یعنی حالی کی، پری گارٹا کی اور راقم الحروف کی قرائتیں الگ الگ ہیں، اور تینوں اپنا اپنا جواز دہنتی ہیں، یعنی حالی نے انہیں الگ خصوصیت کے لیے نشان زد کیا ہے، پری گارٹا نے الگ اور راقم الحروف نے الگ۔ اگر ان خصوصیات میں باہدگر تصادم یا ٹکراؤ ہوتا تو تینوں میں سے کسی کے لیے ایسا کرنا ممکن نہ تھا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ جملہ خصوصیات ایک ہی شعریات کے داخلی نظام کا مربوط حصہ ہیں اور اتنی الگ الگ نہیں جتنا بالعموم سمجھی جاتی ہیں جیسا کہ ہم کہتے آ رہے ہیں۔

(2) دوسرے یہ کہ غالب کے یہاں تمثیل نگاری، جمیل نگاری محض نہیں رہتی، یہ فقط ایک میکانیکی ہیکٹی سانچہ نہیں، یہ اُس طرح مقصود بالذات بھی نہیں جیسے کہ یہ شاہ نصیر و ذوق و ظفر یا ناسخ یا قبیض ناسخ کے یہاں ہے، بلکہ یہ خیال بندی یعنی معنی آفرینی، مضمون سازی، مناسبت لفظی وغیرہ جملہ رسومیات شعری کے ساتھ مل کر اس حد تک بطور نامیاتی وحدت کے معناتی چراغوں کی کرشمہ کاری کرتی ہے کہ بادی النظر میں یہ اندازہ بھی نہیں ہوتا کہ شعر کے داخلی نظام میں کیا کیا عوامل آنکھ بھونکیں گے ہیں۔ یعنی جملہ ہیکٹی عوامل کی الگ الگ پہچان معدوم ہو جاتی ہے اور غالب کے تخلیقی آتش کدہ میں ان کی قلب مابیت ہو جاتی ہے۔

(3) تیسرے یہ کہ باقی کے سات اشعار پر بھی نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ یہ بھی وہیں سے لیے گئے ہیں جہاں سے وہ تین زیر بحث شعر لیے گئے تھے یعنی یادگار غالب سے۔ حالی نے ان سب اشعار کو ”طرکگی خیالات و جدت مضامین“ کے لیے نشان زد کیا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تعمیر میں قول محال، استدلال یا منطق شاعرانہ کی کوئی نہ کوئی تدبیر بھی کارگر ہے اور وہ تدبیر ہمارے تجزیہ کی رو سے قائم یا ممیز ہوتی ہے جدلیات فنی کے تخلیقی نظام سے۔ اشعار کے متن کی قرأت کی روشنی میں جو کثرت عرض کیا جا رہا ہے اس کا متصل معروضی جواز باب اول میں پیش کیا جا چکا ہے جس کی تکرار کی ضرورت نہیں۔

(4) چوتھے یہ کہ ”طرکگی خیالات و جدت مضامین“ کی بحث حالی نے جن میں

خاص القاص اشعار کی مدد سے اٹھائی تھی، ہم نے یہ دس اشعار (بشمول پری گارنا کے محمولہ تین اشعار کے) انھیں جس سے لیے ہیں جس سے یہ مقدمہ اب پوری طرح پایہ تکمیل کو پہنچ جاتا ہے کہ خیال بندی و مضمون سازی و معنی آفرینی؛ نیز مناسبت لفظی؛ نیز تمثیل نگاری کی بحثیں جو سبب بندی کی خصوصیات خاصہ ہیں، مجرد ان کی یا ان میں سے کسی ایک خصوصیت کی الگ الگ بحثیں نہیں بلکہ یہ تمام عوامل ایک انتہائی پیچیدہ، تہ دار اور مرکب شمریات کا حصہ ہیں جس میں مختلف عوامل یا خصوصیات اتنا الگ الگ نہیں جتنا باہرگر مربوط طور پر مل کر عمل آرا ہوتی ہیں۔ یعنی جو اشعار تمثیل نگاری کے لیے پیش کیے جاتے ہیں وہی مضمون آفرینی یا مناسبت لفظی کے بھی ہو سکتے ہیں، اور جو مناسبت یا مضمون آفرینی یا خیال بندی کے قرار دیے جائیں وہ مثالیہ یا استدلالیہ بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ سب ایک ہی مرکب شمریات کا حصہ ہیں اور یہ اجزا اتنے الگ الگ نہیں ہیں جتنے سمجھے جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ اس نوع کی شاعری کی جزیں جس شاعرانہ منطق کے فلسفیانہ نظام میں پھیلی ہوئی ہیں وہ فلسفیانہ نظام نوعیت کے اعتبار سے جدلیات نفی کی حرکیات سے ممیز ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تمثیل نگاری غالب کی خلاقیت کی زد میں آکر ایک حرکیاتی حقیقی قوت میں داخل جاتی ہے جو معنی کی ختم پاشی میں اساسی کردار ادا کرتی ہے۔ حالی کی بیس میں سے دس مثالوں میں منطق شاعرانہ کے تعامل کی موجودگی اس امر پر دلالت کرتی ہے کہ سبب بندی کے جملہ جہازوں میں تمثیل نگاری سب سے حاوی شمریاتی جہاز ہے جو خیال بندی و مضمون آفرینی کے دیگر جہازوں کے عمل و تعامل سے مل کر حقیقت کا حصہ بنتا ہے اور نادرہ کاری و پیچیدہ بیانی میں دستہ پیمانے پر کارگر رہتا ہے۔

(5) پری گارنا نے اپنے محمولہ بالا بیان میں منطق شاعرانہ کے لیے اصول کی 'دو طرحی' کے مسئلہ کی طرف اشارہ کیا تھا جو خاصا اہم ہے۔ فقط تین بیضی ہی کو نہیں، اگر تمام دس بیضی کو دوبارہ غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ 'دو طرحی' فقط اصول کے لیے ضروری نہیں، یہ نہتہ قول محال یا منطق شاعرانہ کا حصہ بھی ہو سکتی ہے، یہ معمول یا انوکھی حقیقت شاعرانہ میں بھی واقع ہو سکتی ہے یا پیش پا افتادہ اور نادر و نایاب کے مابین بھی جس میں

سے ایک کا قائم کرنا اور دوسرے کا رد کرنا مقصود ہو۔ البتہ ہری کارنا کا یہ کہنا صحیح ہے کہ اس طرز شعر گوئی سے شاعر کے لیے مضمون شعر کو پیچیدہ بنانے کے لیے بے شمار امکانات فراہم ہو جاتے ہیں۔ یاد رہے کہ شبلی نے کہا تھا کہ اس طرز شعر گوئی سے شاعر کو ایک پیچیدہ مضمون یا خیال کو اختصار و ایجاز سے ادا کرنے کے مواقع فراہم ہو جاتے ہیں، جیسا کہ متذکرہ مثالوں سے ان دونوں باتوں کی تصدیق ہوتی ہے۔

(6) اس ضمن میں آخری بات یہ ہے کہ اگر غالب کے تخلیقی ارتقا کے پیش نظر بیڑوں کی تاریخی ترتیب کو نگاہ میں رکھا جائے (جیسا کہ کوشش کی گئی ہے) تو اندازہ ہوگا کہ ان میں سے دو شعر (نخ) یعنی 19 برس سے پہلے کے ہیں، پانچ کا تعلق (ق) یعنی 19 سے 25 برس تک کے زمانے سے ہے، یعنی سات سوڑمید یہ میں ملتے ہیں اور باقی تین بعد کے زمانوں کے ہیں۔ گویا اس چھوٹے سے micro تجربے میں بھی یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ فلسفیانہ پیچیدگی و دقیقہ بینی پہنچی اس تخلیقی جہاز کی عمل آوری جو کم عمری سے شروع ہو گئی تھی بعد میں بھی جاری رہی، اور وقت کے ساتھ ساتھ دو آئندہ بلکہ سہ آئندہ فنی چلی گئی۔ غالب کا تقاضا خود اپنی شعریات سے ہمیشہ یہ رہا ہے:

خمن سادہ دلم را نہ فرہد غالب

کھنڈ چند ز پیچیدہ بیانے بمن آر

(خمن سادہ میرے دل کو نہیں بھاسکتا، ہو سکے تو میرے سامنے پیچیدہ بیانے کے

کچھ نکات پیش کرو)

اس بحث کو اختتام تک پہنچانے سے پہلے ذرا ان اشعار کی 'پیچیدہ بیانی' پر بھی نظر ڈال لیجیے جو سب کے سب اوائل عمری کے ہیں جن میں سے کچھ انتخاب میں آئے، کچھ القطہ کر دیے گئے، جیسا کہ خط کشیدہ اشعار سے ظاہر ہوگا:

ہے گرفتاری نیرنگ تراشا ہستی

145

پر طلاس سے دل پاسے بہ زنجیر آیا (نخ)



عروج نا اُمیدی چشمِ دلم چراغ کیا جانے

168

بہار بے خزاں از آہ بے تاثیر ہے پیدا (بغ)

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحہ دشت

186

نقشِ پا میں ہے سب گرمی رفتارِ جنور (بغ)

رسیدن گلِ باغِ دامادگی ہے

199

عہتِ حملِ آراے رفتارِ ہیں ہم (بغ)

مگھ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا

326

گہر میں محو ہوا اضطرابِ دریا کا (بغ)

رفتارِ عمر قطع رہِ اضطراب ہے

344

اس سال کے حساب کو برقِ آفتاب ہے (بغ)

ہر قدمِ دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے

346

میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (بغ)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ سب اشعارِ نثرِ حمید یہ سے ہیں۔ غور سے دیکھنے سے اندازہ ہوگا، ہر چند کہ ہر شعر کی معنیات الگ ہے اور دستورِ شعر بھی ملتا جلتا نہیں، لیکن بیتوں کی تعمیر سازی کا تجزیہ کیا جائے تو اس سے انکار ممکن نہ ہوگا کہ ان کی پیچیدہ بیانی میں تشبیلِ نگاری کا عمل دخل ہے۔ اور یہ تجزیہ بیت کی تعمیر سازی کے دوسرے اجزاء سے اتنا مکمل مل گیا ہے کہ الگ پہچاننا مشکل ہے۔ گویا پوری شاعری کی معنی آفرینی میں یہ جاری و ساری ہے۔ کہیں یہ مثالیہ ہے کہیں استدلالیہ، کہیں قولِ محال کی جھلک ہے لیکن ہر جگہ معنی کی گردش کی

وضع جدید پاتی ہے۔ یہ سبک ہندی میں غالب کا خاص انداز ہے۔ گویا پہنچی عوامل بھولہ جو ہر کے عمل کر بیٹ کی تعمیر سازی میں تحلیل ہو گئے ہیں۔ کہنا یہ ہے کہ اگر یہ تخیل نگاری ہے جو یہ جنگ ہے تو صائب اور قصبین صائب کی میکا کی تخیل نگاری دوسری چیز ہے اور یہ جدیدیت اساس تخلیقی تخیل نگاری چھڑے دگر ہے۔

سبک ہندی سے غالب کے رشتے کی یہ ایک بھٹک تھی۔ غالب کے ہائی راہے شعرائے فارسی سے بہت گہرے رہے ہیں اور عمر کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ یہ بدلنے بھی رہے ہیں۔ غالب نے اپنی ترجیحات کا ذکر اکثر اپنے خطوط اور اشعار میں کیا ہے۔ عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں انھوں نے صاف صاف ابتدائے عمر میں بیدل و اسیر و شوکت سے متاثر ہونے کا ذکر کیا ہے۔ یہی زمانہ ان کے غنی اور ناصر علی سے بھی ہائی راہوں کا ہے جنھیں بالعموم متاخرین شعرا کہا جاتا ہے۔ بعد میں جب وہ صفائے زبان کی طرف مائل ہوئے تو عرفی و نظیری و علہوری و طبرہ کا تتبع بھی کیا۔ نکبات کے دیباچہ اور مشکوی بادخالف میں جہاں غالب نے اپنے معنوی استادوں کا ذکر کیا ہے وہاں طالب و عرفی و نظیری و علہوری ان سب کا اعتراف کیا ہے:

دامن از کف کنم چنگو نہ رہا طالب و عرفی و نظیری را  
(میں طالب، عرفی اور نظیری کے دامن کو کیسے چھوڑ سکتا ہوں)

خاصہ روح و روان معنی را آس ظہوری جہان معنی را  
(ظہوری کے ہاں جو معنی آفرینی ہے اس کی روح تک کیسے پہنچ سکتا ہوں)  
آنگہ از سرفرازی قلمش آسماں ساست پرچم علمش  
(وہ کہ جس کے آثار میں اس کے قلم کی سرفرازی سے علم و فضل کا پرچم آسماں تک بلند ہے)

طرز اندیشہ آفریدہ اوست در تن لفظ جان و میدہ اوست  
(اس کے طرز ادا اور خیال آفرینی نے لفظوں کے جسم میں روح بھونک دی ہے)  
پشت معنی قوی ز پہلویش خامہ را فر بھی زبان ویش  
(اس کی معنویت میں قوت ہے اور قوت بازو سے قلم کو تقویت ملتی ہے)

عرفی

عارف ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر  
 پروانہ چراغ حرم و دیرِ ندامت  
 (عارف کے لیے اسلام اور کفر دونوں خراب ہیں، پروانہ کہاں دیکھتا ہے کہ یہ  
 چراغ حرم ہے کہ چراغ دیر ہے)

عرفی

گماں مبر کہ تو چوں بگذری جہاں بگذشت  
 ہزار شمع کاشعہ و انجمن باقی است  
 (اس گمان میں نہ رہ کہ میرے چلے جانے سے دنیا ختم ہو جائے گی، ہزاروں  
 شمعیں بجھتی ہیں مگر انجمن باقی رہتی ہے)

عرفی

ہم سمندر ہاش و ہم مانی کہ دہنکون عشق  
 روی دریا سلجیل و قعر دریا آتش است  
 (تو سمندر بھی بن اور چھل بھی کہ عشق کے دریا کی سلجیل کی طرح ہے اور  
 اس کی گہرائی میں آگ ہی آگ ہے)  
 غالب نے دوسرے مصرعے کو الٹ کر لکھا تھا:

بے تکلف در پلا برون بہ از ہم پلاست  
 قعر دریا سلجیل و روی دریا آتش است

(پانکار، 196)

عرفی

خواہی کہ عیب ہاے تو روشن شود ترا  
 یکدم منافقاتہ نقیص در کسینِ خویش  
 (اگر چاہتا ہے کہ میرے عیب تجھ پر روشن ہوں تو کچھ دیر منافقاتہ اپنی کمین میں  
 بیٹھ کر دیکھ یعنی اپنا دشمن بن کر اپنا احتساب کر)

نظیری

ن دیم تا بت و بتخانہ ی مرد عسقم  
 خیالت از رخ مردان راہ دیں دارم  
 (عشق مجھے دیم سے بت اور بتخانہ تک لے آیا ہے مذہب والوں سے فرسار  
 ہوں انہیں کیا مت دکھاؤں)

نظیری

چہ داند فہم کو نہ بال جولاں گاہ شوق را  
 کہ ہو راہ دگر رفت است و من جاے دگر دارم  
 (کم عقل میرے شوق کی جولاں گاہ کو کہاں سمجھ سکتا ہے کہ اس کا راستہ دوسرا  
 ہے اور میرا دوسرا)

نظیری

بہاد و برقم از احوال خویش در گفتار  
 کہ ابر درگزرود و ختم در زمیں دارم  
 (میں گفتگو میں بہاد اور برق پر اپنا احوال یوں نکلتا ہوں گویا پادل نکل چکا ہے  
 اور زمین میں ختم پور ہوں)

نظیری

لا اہالی شو و درباب فراخی نشاط  
 چند در سخنی شرب کہ فراوانی نیست  
 (لا اہالی ہو جا اور خوشی و نشاط کی دستوں کو دیکھ، گلتا ہے تہارے سخی شرب میں  
 فراوانی نہیں ہے)

نظیری

پایم بہ پیش از سر ایں کوئی رود  
 یاراں خبر دید کہ ایں جلوہ گاہ کیست  
 (میرے قدم اس کو پہلے سے آگے بڑھتے ہی نہیں، دوست تازہ تو یہ کس کی جلوہ گاہ ہے)

نظیری

تو پہنچا کہ ایں قصہ زخو دی گویم  
گوش نزدیک لبم آد کہ آوازے بست  
(یہ خیال نہ کر کہ میں یہ داستان خود سے بیان کر رہا ہوں۔ ذرا اپنا کان میرے  
ہونٹوں کے نزدیک توڑا اور سن کر ایک آواز آ رہی ہے)

نظیری

مرا بسادہ دلپائی من توں کشید  
خطا نمودہ ام و چشم آفریں دارم  
(میری سادہ دلی کی وجہ سے مجھے معاف کر دینا چاہیے، غلطی بھی کرتا ہوں اور  
شاہاشی کی امید بھی رکھتا ہوں)

ظہوری

شاہدی را کہ بر اطلس نکشاید آغوش  
وہ چہ ذو قیست کہ در خرقتہ پشیند کشم  
(وہ محبوب جو رشتم و اطلس پر بھی اپنی آغوش دامنیں کرتا تھا، ہذوقی دیکھو کہ میں  
اسے اپنی کمال کی گدڑی میں سینا چاہتا ہوں)

ظہوری

سال نو گشت بیا تا مئی پاریند کشم  
خرمیا چمنی ساختہ در سینہ کشم  
(سال نو آگیا تم بھی آہاؤ کہ پرانی شراب کو تازہ کروں اور خوشی و انبساط کے  
بارگ کو سینہ میں بھر لوں)

نوی

ایں بت شکنی زخو پر حسیست  
زو نہت تراش و خود شکن ہاش  
(یہ بت شکنی تو خود پرستی کی فعل ہے، بت توڑنا ہی ہے تو اپنا بت تراش اور  
اپنا بت توڑو)

صائب

آزادہ رو مقید عالم نمی شود  
ببینی شکار رهت مریم نمی شود

(آزادہ رو شخص دنیا کی رسومات سے بے نیاز ہوتا ہے۔ بھینی کو رہت مریم کی ضرورت نہیں ہے)

صائب

بخور صائب فریب فضل از علامہ زاہد  
کہ در گنبد زبے مغزی صدا بسیار می پیچد  
(صائب زہد کے عمارے سے اس کے علم و فضل کا فریب مت کھا۔ خالی گنبد میں آواز بہت کو بجتی ہے)

کلیم

ما ز آغاز و ز انجام جہاں بے خبریم  
اول و آخر ایمن کہنہ کتاب الفتاوت  
(دنیا کے آغاز و انجام کا کیا کہیں۔ اس پوسیدہ کتاب کے قوال اول و آخر کے اور باقی ہی غائب ہیں)

کلیم

دل گماں دارد کہ پوشیدہ است راز عشق را  
شیخ را قانون چہ دارد کہ پنہاں کردہ است  
(دل کو گمان ہے کہ اس میں راز عشق پوشیدہ ہے۔ قانون کا خیال ہے کہ اس نے شیخ کو چھپا رکھا ہے)

طالب آملی

ز عارت جنت بر بہار متعجاست  
کہ گل بدست تواز شاخ تازہ ترماند  
(چمن کی عارت گری بہار پر احسان ہے، دیکھو کہ پھول تمہارے ہاتھ میں شاخ سے بھی تر و تازہ لگتا ہے)

طالب آملی

بے نیازانہ از ارباب کرم می گذرم  
چوں سیه چشم کہ بر سر مه فروشان گذرم  
(میں ارباب کرم سے بے نیازانہ گزرتا ہوں، جس طرح چشم سیاہ سر مه فروشوں  
سے دور رہتی ہے)

طالب آملی

نہادہ ام بجزک داغ عشق و می رسم  
بجزک فغان و ایں داغ بر بجزک مانع  
(داغ عشق میں نے بجزک پر دکھایا ہے اب دارتا ہوں کہ بجزک تو بچا نہیں بس داغ  
ہی داغ باقی ہے)

غنی

اگر شہرت ہوں داری سبب دام عزالت شو  
کہ در پرواز دارد گوش گیری نام عطا را  
(اگر شہرت کی ہوں ہے تو عزالت کے دام میں گرفتار ہو جاؤ۔ اس لیے کہ گوش  
گیری (نظر نہ آنے) ہی کی وجہ سے عطا کا نام سب کی زبان پر ہے)

غنی

غنی روز سیاہ بجزکھاں را تماشا کن  
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم دلچا را  
(غنی بجزکھاں کے روز سیاہ کو ذرا نور سے دیکھو، کیسے اس کی آنکھوں کا نور  
(نور چشم) دلچا کی آنکھوں کو روشن کر دے گا)

نعت خاں عالی

چہ بیدردانہ اشپ حال دل یا یاری گفتم  
کہ او کم می شنید از ناز و من بسیار می گفتم  
(دلت کیا بیدردانہ میں حال دل یا یار سے کچھ رہا، اس نے تو ناز سے کم سنا بہت  
میں خوب بولتا رہا)

انہی آتش

دیوانہ باش تا غم تو دیگران خورد  
آزما کہ عقل پیش غم روزگار پیش  
(دیوانہ بن تاکہ دوسرے حیرانم کھائیں، وہ جنہیں عقل زیادہ ہوتی ہے انہیں غم  
بھی زیادہ ہوتا ہے)

انور لاہوری

دوہیں حدیقہ بہار و خزاں ہم آغوش است  
زمانہ جام بدست و چنازہ پردوش است  
(اس باغ دنیا میں بہار و خزاں ہم آغوش ہیں، زمانہ جام بدست اور چنازہ پردوش  
ہے)  
چند بھان برہمن

مرا دلے است بہ کفر آشنا کہ چندیں بار  
بہ کعبہ مردم و بازش برہمن آوردم  
(میرا دل اس قدر کفر آشنا ہے کہ کئی بار میں اسے کعبہ لے گیا لیکن ہر بار وہاں  
برہمن ہی لایا)

چند بھان برہمن

چوں درد عشق رسد خواہش دوا کفر است  
دوہیں معاملہ اعلمہار دعا کفر است  
(درد عشق کے معاملے میں دوا کفر ہے، عشق نصیب ہوتا اعلمہار دعا کفر ہے)

داراشکوہ

ہر خم و پیچی کہ شد از تاب زلف یار شد  
دام شد زنجیر شد تسبیح شد زناں شد  
(جو بھی خم و پیچ ہے زلف یار کی آب و تاب سے ہے، دام ہو خواہ زنجیر تسبیح ہو  
خواہ زناں، سب اسی کے باعث ہے)



ناصر علی سرہندی

عمر بست کہ یک قطرۂ خون در جگرم نیست  
آں دستِ حنا بستہ چہ دارد خبرم نیست  
(اک مرکز رنگی کہ ایک قطرۂ خون بھی پھر میں ہائی نہیں، حیرت ہے کہ اس کے  
دست حنا بستہ میں جو رنگ ہے وہ کس کا ہے)

عاقل خاں رازی

عشق چہ آساں نمود، آہ چہ دشوار بود  
بہر چہ دشوار بود، یار چہ آساں گرفت  
(عشق کیسا آسان دکھائی دیتا تھا لیکن کتنا دشوار لگا، بہر کذا دشوار دکھائی دیتا تھا  
لیکن محبوب نے اسے کتنا آسان سمجھا)

بیدل

در لوطِ بیجاصل ہستی چہ تو اں خواند  
زاں خط کہ ظہار نفسِ زہر و زہر شد  
(اس نمونہ بے حاصل ہستی میں کیا پڑھا جاسکتا ہے، اس کا تو خط ہی ظہار نفس  
سے زہر و زہر ہو گیا ہے)

بیدل

زہدم جدا افتادہ ای قدی دگر کشادہ ای  
مگر آنکہ پیش خیال خود خیال آمدن آمدی  
(تو زہم سے جدا نہ ہو سکا اور دوسرا قدم نہ اٹھا سکا، اس پر تجھے زہم ہے کہ میرا آنا  
اختیاری ہے یا میری ہستی واقعی ہے)

بیدل

در جستجوئے ما نکشی زحمتِ سراغ  
چاہے رسیدہ ایم کہ عنقا نمی رسد  
(میری تلاش میں زحمت نہ اٹھا، میں ایسی جگہ پر ہوں جہاں عنقا بھی نہیں پہنچ سکتا)

بیدل

ہم عمر با تو قدح زودیم و نہ رفت ربیج غمار ما  
 چہ قیامتہ کی کہ لُحی دسی زکناور ما بہ کناور ما  
 (پوری عمر ہم میرے ہم پیالہ رہے مگر ربیج غمار نہ گیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس  
 تھا بھی اور پاس نہیں بھی آیا)

بیدل

ستم است مگر ہوست کھد کہ بہ سیر سرد و من در  
 تو ز غنچہ کم نہ وعیدۂ در دل کشا بہ چمن در  
 (کیسا ستم ہے کہ تیری ہوس تجھ سے سرد و من کی سیر کا نکلا خا کرتی ہے، تو خود  
 غنچے سے کم نہیں، دل کا دروازہ کھول اور چمن میں داخل ہوجا)

بیدل

زندگی در گروزم افتاد بیدل چارہ نیست  
 شاد باید زیستن نا شاد باید زیستن  
 (بیدل زندگی کچھ پریشانی ہے، اب غمخیزی سے جنیں یا غم کے ساتھ اسے جینا ہی  
 ہے)

بیدل

در ہائے فردوس وا بود امروز  
 از ہے دماغی مکتھم فردا  
 (جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے ہیں۔ میری ہے دماغی کہ میں کل پہ نال  
 رہا ہوں)

بیدل

ہر کجا رفتم غبار زندگی در پیش بود  
 یارب این خاک پریشاں از کجا برداشتم  
 (جہاں کہیں بھی گیا غبار زندگی میرے ساتھ تھا۔ اے خدا اس خاک پریشاں کو  
 میں کہاں سے اٹھا لایا)

بیدل

و فرق و امتیاز کعب و دیرم چہ ی ہی  
اسیر عشق بدم ہر چہ پیش آمد پرستیدم  
(کعب و در کا فرق مجھ سے کیا پوچھتے ہو، اسیر عشق ہوں، جو بھی سامنے آگیا،  
میں نے اس کی پرستش کی)

بیدل

نمی دادم چہ خیرنگ است افسون محبت را  
کہ خود را ہم قوی پندارم با خود خن دارم  
(محبت کے چادر کو میں نہیں جانتا، میں خود ہی کو تو سمجھ لیتا ہوں اور خود ہی سے  
مغفل کرتا ہوں)

بیدل

ی گویم و حیرانم ی پیم و گریانم  
حرفی کہ نمی فہمم راہی کہ نمی دادم  
(میں بولتا ہوں اور حیران ہوتا ہوں جھگو کرتا ہوں اور روتا ہوں، ایک بھی حرف  
فہم نہیں جانتا نہ ہی مجھے کوئی راہ معلوم ہے)

قتیل

سویم گلند تیر و خطارا بہانہ ساخت  
تیری دگر کشید و ادا را بہانہ ساخت  
(میری طرف چاہی ہو مجھ کو تیر چلا یا اور کہا کہ غلطی ہو گئی، دوبارہ نکلتا سا دھا اور  
کہا میں تو بس آزاد رہا تھا)

قتیل

دستے بدوش خیر نہاد از رہ کرم  
مارا چو دید لغزش پا را بہانہ ساخت  
(مہربان ہو کر خیر کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا، مجھے دیکھا تو کہا ایسے ہی دراز  
تو کھڑا کیا تھا)

غالب فارسی گویاں ہند میں سے بہت سے شعرا کا ذکر تھلیم کرتے ہیں، ان کے مضامین سے مضامین اور متن سے متن بناتے ہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ کسی کو خود پر حاوی نہیں ہونے دیتے۔ دہانت و وحیدگی سے غالب کی جدلیاتی نہاد کو ایک مناسبت فطری تھی، دیکھا جائے تو جو چیز سبک ہندی میں بلور چنگاری تھی، غالب کے یہاں وہ پورا آئندہ بن گئی ہے۔ غالب متاخرین میں طالب و اسیر و شوکت و غنی و ناصر علی کو بار بار یاد کرتے ہیں، معاصرین میں ناسخ و مومن و نیر و صہبائی و علوی و آزاد و شیخ کا تذکرہ کرتے ہیں، اور مغل شعرا میں عرفی و فیضی و نظیری و ظہوری کی تعظیم و تکریم کرتے ہیں، لیکن ’ساختہ و پرداختہ‘ وہ بیدل ہی کے ہیں۔ دہنی و لکھنوی اعتبار سے غالب کو جو کچھ جتنا تھا وہ بچپن میں برس کی عمر تک سبک ہندی کی شعری روایات اور بیدل کے زیر سایہ بن چکے تھے اور یہ اثرات اتنے گہرے اور تہ در تہ تھے کہ زندگی بھر ان کے ساتھ رہے۔ یہ ہمیشہ کے لیے شہت ہو گئے اور تخلیقی و حلقہ بن گئے۔ وارث کرمانی کا یہ کہنا غلط نہیں کہ ”غالب کی شاعری کا فلسفیانہ اور فکر انگیز لہجہ جن مبہم استعارات اور وحیدہ بندشوں میں لپٹا ہوا ہے وہ انھارویں صدی کے اوائل (یعنی زمانہ بیدل) ہی کی وضع کردہ ہیں، وہ ابتدائی مغل شعرا سے منسوب نہیں کی جاسکتیں۔“ (32)

حمید احمد خاں نے بیدل کے ضمن میں مراقا الخیال کی ایک روایت نقل کی ہے:

”ایک مرتبہ نواب شہزادہ خاں کی مجلس میں مرزا بیدل اور شیخ ناصر علی دونوں متبع

تھے۔ بیدل کے اس مطلع کا ذکر آگیا:

نقد آئینہ کلیجہ ما ظاہر آرائی

نہاں نامم چوں معنی چھدی لفظ پیدائی

(آرائی ظاہری نے ہماری اندرونی کیفیت کو کبھی آشکار نہ کیا)

اسے لفظوں کے ہوتے ہوئے بھی ہم معنی کی طرح پہنا رہے)

ناصر علی نے کہا کہ دوسرا مصرع غائب دستور معلوم ہوتا ہے کیونکہ معنی لفظ کے

تابع ہے۔ لفظ جب بھی ظاہر ہوتا ہے معنی خود بخود ظاہر ہو جاتا ہے۔ بیدل نے

ایک عبارت آئینہ تبسم کے ساتھ اپنے نامور معاصر کو جواب دیا: وہ معنی جسے آپ

جائے لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔ مثلاً انسان کی ماہیت ان شرحوں اور تفصیلات کے باوجود جو کتابوں میں درج ہیں، بالکل نہیں مکمل سکی۔ پھر اسے شیخ ناصر علی یہ جواب سن کر خاموش ہو گئے۔ (33)

معنی کے اس نکتہ پر آکر مابعد جدید ذہن اور بیدل و غالب کے ڈاڑھے مل جاتے ہیں۔ تخلیق کی حرکیات میں ایک مقام ایسا آتا ہے کہ معنی کا جزر و مد لفظ کے ماوراء ہو جاتا ہے اور معنی لاقتنا ہی ہو کر پھیل جاتا ہے۔ درید اور اس کے معاصرین سے بہت پہلے، بیدل و غالب جیسے ہمارے شعرا کو اندازہ تھا ہر چند کہ ظاہر معنی لفظ سے قائم ہوتا ہے لیکن معنی لفظ میں سما نہیں سکتا کیونکہ لفظ جس معنی کو ظاہر کر سکتا ہے وہ خود بھی ایک لفظ ہے۔ یوں معنی ملتوی ہوتا رہتا ہے۔ معنی سیال ہے۔ مزید یہ کہ حاضر معنی ہی سب کچھ نہیں، معنی سیاق کے ساتھ ساتھ تحقیق ہوتا ہے۔ معنی غیاب میں بھی ہے اور زمان کے زبردست کے ساتھ التوا میں بھی۔ بیدل کی دقیقہ بینی، معنی ہندی، خیال آفرینی اور سرسنت کا غالب کی شعریات سے جو رشتہ ہے وہ جتنا نمایاں ہے اتنا پنہاں بھی ہے۔ سبک ہندی میں سب سے زیادہ اعتراض بیدل ہی پر کیے گئے اور 'خارج از آہنگ' بھی انہیں کو قرار دیا گیا۔ لیکن سبک ہندی کی روح تک پہنچنے کا سب سے اہم باب بھی بیدل ہی ہیں، اور غالب کے فلسفیانہ تجسس و معنیاتی ابداع و عظمت کی کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک بیدل نظر میں نہ ہوں۔ بیدل پر خاصا کام ہوا ہے لیکن بیدل ہنوز نقد قاری کے لیے بھی ایک سرستہ راز، ایک معما ہیں۔ اگلے باب میں اسی معما کے رویداد ہونے کی کچھ کوشش کی جائے گی۔



## حواشی

- 1 وارنٹ کربانی، Dreams Forgotten، ص 22
- 2 شعر النجم، جلد سوم، ص 4، 5
- 3 ایضاً، ص 8
- 4 ایضاً، جلد سوم، ص 9
- 5 ایضاً، جلد سوم، ص 10
- 6 شعر النجم، جلد چہارم، ص 176، 175
- 7 ایضاً، جلد سوم، ص 19
- 8 ایضاً، جلد سوم، ص 18-23
- 9 ایضاً، ص 24
- 10 شعر النجم، جلد پنجم، ص 67
- 11 کئی بادی، ص 263
- 12 ایضاً، ص 12، 13
- 13 امیری فیروز کوئی، مقدمہ، دیوان صاحب، ایوان 1345، ص 5
- 14 شعر النجم، جلد سوم، ص 196-197
- 15 یادگار، ص 97
- 16 پری گارنا، ص 67
- 17 شعر النجم، جلد دوم، ص 17-23؛ نیز پری گارنا، ص 90
- 18 پری گارنا، ص 90-91
- 19 ایضاً، ص 90-91
- 20 وارنٹ کربانی، ص 88
- 21 پری گارنا، ص 92
- 22 ایضاً، ص 94
- 23 حمید احمد خاں، ص 108-111
- 24 پری گارنا، ص 99

- 25 طور شید الاسلام، ص 108
- 26 شعلی، شعرا لکھنؤ، جلد سوم، ص 177
- 27 پری گارٹا، ص 100-101
- 28 ایضاً، ص 100
- 29 یادگار، ص 108-110
- 30 وارث کربائی، ص 88
- 31 ایضاً، ص 88
- 32 ایضاً، ص 21
- 33 مرآۃ الایال، ص 296 بحوالہ مرقع غالب، حمید احمد خاں، لاہور، 2003، ص 226: نیز مرآۃ الایال (قلمی) ادارۃ ادبیات اردو، حیدرآباد (نمبر شمار 1880) مکتوبہ 1219، ورق 128 (ب) 130 (الف)

## بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند

”اچھ بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحا دکھاتا ہے اور چونکہ خلد بیدل میرا نضر داہ ہے اس لیے سخن میں گری کا مجھے کوئی خوف نہیں۔“

— غالب

”قبل ابتداء گھر سخن میں بیدل و اسیر و شوکت کے طرز پر ریت نکلتا تھا۔ چنانچہ ایک غزل کا مقطع یہ تھا:

طرز بیدل میں ریت نکلتا

اسد اللہ خاں قیامت ہے

چند برس کی عمر سے مجھیں برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہو گیا۔ آخر جب قیڑ آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اور اب یک قلم چاک کیے۔ دس چند شعروا سٹے مٹونے کے دیوان حال میں رہے دیے۔“

— بنام عبدالرزاق شاہر

(عمو ہندی، ص 204)



یہ معلوم ہے کہ انیس برس کی عمر میں غالب نے اپنا پہلا دیوان اردو (1816) اور چوبیس برس کی عمر میں اپنا دوسرا دیوان اردو (1821) مرتب کر لیا تھا۔ اسی 19 برس والے پہلے دیوان کی لوح ہی پر مرزا عبدالقادر بیدل کی روح کو خراج عقیدت پیش کیا ہے۔ وہ اپنے لیے دعا مانگتے ہیں اور بیدل سے ان کی دالہانہ شیفنگی لوح و تر قیرہ کے ایک ایک لفظ سے نکپ رہی ہے :



یا علی المرتضیٰ علیہ وعلیٰ اولادہ الصلوٰۃ والسلام  
یا من بسم اللہ الرحمن الرحیم یا حسین  
ابوالعائی میرزا عبدالقادر بیدل رضی اللہ عنہ (۱)

اس اولین روایت کے قلمی نسخے کے ترقیمہ میں پھر بیدل کی روح سے رجوع کیا ہے اور خود کو "فقیر بیدل" لکھا ہے:

"وقت تمام شد تاریخ چار دہم رجب المرجب ہم سر شہد سہ ہجری وقت  
دو پھر روز باقی ماندہ فقیر بیدل، اسدا اللہ خان عرف مرزا نوشہ حقیقہ پناہ اسدا علی  
اللہ عنہ، از تحریر دیوان حسرت عنوان خود فراغت یافتہ، بہ فکر کاوش مضامین دیگر  
رجوع بہ جناب روح میرزا علیہ الرحمۃ آورد" (۲)

بیدل سلا چلتا تھا، غالب خود کو ترک بناتے ہیں۔ دونوں توراتی اور افراسیابی تھے اور دونوں کی جڑیں وسط ایشیا میں پیوست تھیں۔ دونوں مغلیہ دور کے بہترین ترجمان اور سرآمد روزگار شاعر تھے۔ غالب کے ریختہ کلام کی روایت اول (یعنی نسخہ) بھوپال اول مختار غالب) جس کا ذکر اوپر کیا گیا انیس برس کی عمر کا ہے، فور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس کم عمری میں مرزا کے ذہن و شعور میں ایک تھلکہ برپا تھا۔ ان کے اظہار و انداز بیاں میں ہلکا اضطراب اور جودت کی آگ ہے۔ وہ کچھ نہ کچھ بن کر دکھانا چاہتے ہیں اور ان کے فکر و تخیل میں ایک طوفان موجزن ہے۔

غالب نے شروع نوجوانی میں بیدل کو اتنا پڑھا تھا کہ وہ ان کے شعور و لاشعور اور طبیعت میں رچ بس گئے تھے۔ اس زمانے کی شاعری میں غالب بار بار بیدل سے رجوع کرتے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ بیدل کے جیسے مداح اور معتقد تھے کسی دوسرے ہندی یا ایرانی قاری کو کے نہیں تھے۔ اگر وہ کسی کو اپنا استاد معنوی، ہادی و رہنما مانتے ہیں تو بیدل کو۔ نسخہ بھوپال (کتب خانہ فہدار محمد خاں) جو نسخہ حمید یہ کے نام سے شائع ہوا، اس میں گیارہ جگہ غالب نے (جو اس وقت تک اسد حقیقہ کرتے تھے) بیدل کے اتباع پر فکر کیا ہے اور ان کو بار بار طراخ عقیدت پیش کیا ہے۔ وہ "طرز بیدل" کی دل کھول کر مدح سرائی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ "بیعت بیدل" کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیبتی دکھاتا

ہے۔ ان اشعار میں 'نغمہ' بیدل کی 'شوقی' اور 'بہار' ایچاکی بیدل کا والہانہ اعتراف موجود ہے۔ 'خامہ' بیدل کو خضر راہ بتاتے ہیں۔ انھیں 'دریاے بے ساحل' کہتے ہیں، ان سے معنی آفرینی کی درخواست کرتے ہیں، اور دعا مانگتے ہیں کہ بیدل اگر 'غزل' کو شوکت گل عطا کرتے ہیں تو ان کی عطا سے میری صلاحیتوں کو بھی فروغ عطا ہوگا: (3)

- 141 اسد ہر باغی نے طرح ہارِ تازہ ڈالی ہے  
(غ) مجھے رنگ بہار ایچاکی بیدل پسند آیا
- 151 مجھے رام غن میں خوف گمراہی نہیں غالب  
(غ) عصائی خطر صحرائے غن ہے خامہ بیدل کا (4)
- 161 مطرب دل لے مرے تارکس سے غالب  
(غ) ساز پر رشتہ پہن نغمہ بیدل باغِ حنا
- 176 آہنگ اسد میں نہیں جز نغمہ بیدل  
(غ) "عالم ہمہ القات ما دارد و ما بچھ"
- 224 دل کا رنگ و فکر و اسد چرائی دل  
(غ) یاں سنگ آستانہ بیدل ہے آئینہ
- 224 جڑیں دل ہے مجھ سے حسنِ فطرت بیدل نہ پوچھ  
(غ) قمرے سے بھلائے دریاے بے ساحل نہ پوچھ
- 229 ہے خامہ فطرتی سچ بیدل کج اسد  
(غ) یک ہیٹاں قمر و اجاز ہے مجھے
- 253 جڑیں فریاد سے لوں گا سچ خواب اسد  
(غ) شوقی نغمہ بیدل نے بگایا ہے مجھے
- 256 گر لے حضرت بیدل کا نبھ لوحِ حرار  
(غ) اسد آئینہ پر دار معانی مانگے
- 271 ہر غزل اسد بار کو شوکت گل ہے  
(غ) دل فریاد رو ہر ہے بیدل اگر آدے

اسد قربان لطف جو بیدل

350

خبر لیتے ہیں لیکن بیدل سے (ق)

طرز بیدل میں ریت نکلتا

امداد خاں قیامت ہے (عمر بندی)

لطف کی بات ہے کہ اٹا آخری شعر کے جو ایک خط میں آیا ہے، اور اس سے پہلے کے ایک شعر کے باقی دس کے دس شعر اس کلام کے ہیں جو رولیف اول سے تعلق رکھتا ہے اور جو 19 برس سے پہلے کا ہے۔ مرے کی بات ہے کہ ان میں سے ایک شعر بھی انتخاب میں نہیں آیا لیکن اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس کم عمری ہی میں غالب کو بیدل سے ایسی مناسبت ذہنی محسوس ہوئی اور وہ بیدل کی عقیدت اور رنگ و آہنگ میں اس حد تک ڈوب گئے کہ اندر ہی اندر دل فرشتہ رو ناز ہے بیدل اگر آوے کی کیفیت پیدا ہوگی۔ یہ اثرات اتنے گہرے اور ہمہ گیر تھے کہ آگے چل کر ذہن و شعور میں ہمیشہ کے لیے پیوست ہو گئے۔ بعد کے کلام میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں جن کی معنی بندی اور دقیقہ نگری بہارِ بہادی بیدل کی یاد دلاتی ہے۔

نوعمری میں بیدل کی تعریف دراصل اس خیال بندی اور شعریات کی تعریف تھی جو غالب کو اپنی طبیعت اور اپنے ذہن و مزاج سے قریب محسوس ہوتی تھی۔ یہ بیدل ہی کے جذب و کمال کے پرتو کا فیضان تھا کہ پندرہ سے انیس برس کی عمر میں غالب ایسے ایسے معنی آفریں شعر کہنے پر قادر ہو گئے تھے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

153

چمن رنگار ہے آئینہ ہارِ بہاری کا

ہر چند میں ہوں طوطی شیریں سخن دے

162

آئینہ آہ میرے مقابل نہیں رہا

162 وا کر دیے ہیں شوق نے پیرغلاب حسن  
غیر از نگاہ اب کوئی حاکم نہیں رہا

165 بسان سبزہ رگ خواب ہے زباں اکباد  
کرے ہے خامشی احوال پیچوداں پیدا

168 عروج نامیدی چشم زخم چرخ کیا جانے  
بہار ہے خزاں از آو بے تاثیر ہے پیدا

170 ہے بہاراں میں خزاں حاصل خیالِ عندلیب  
رنگ گل آتش کدہ ہے زیرِ بالِ عندلیب

176 آہنگِ عدم نالہ بہ کہسارِ مگر ہے  
ہستی میں نہیں شوخی اکبادِ صدا بچ

185 یک قلم کاغذِ آتشِ زودہ ہے صفحہ دشت  
نقشِ پا میں ہے سب گری رفتارِ ہنوز

188 کفر ہے غیر از دوزِ شوق رہبرِ دھوظِ حنا  
راہِ صحراے حرم میں ہے جری ناقوس و بس

199 قراشاے گلشنِ قنارے چیدن  
بہارِ آفرینا گنہ گار ہیں ہم

204 دیم و حرم آئینہ تکرار تمنا  
ولامدگی شوق تراشے ہے پناہیں

204 کل فتنگی میں غرق دریاے رنگ ہے  
اے آگہی فریب تماشا کہاں نہیں

211 ہوں گرمی نشاط تصور سے نغمہ سنج  
میں عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوں

211 دیتا ہوں کشمکش کو سخن سے سر تپش  
مضطرب تار ہائے گلوے بریدہ ہوں

237 طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں  
آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

253 جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے  
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

254 جویر تجل برچشمہ دیگر معلوم  
ہوں وہ سبزہ کہ زہراب آگاتا ہے مجھے

258 کارگاہ ہستی میں لالہ دماغ ساماں ہے  
برق خرمین راحت غنیم گرم دہقاں ہے

276 اسد بھوقاے یار ہے فردوس کا خلیفہ  
اگر وہ ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

286 اسد وارنگاں باوصفِ سماں بے تعلق ہیں  
صنوبر گلستاں میں پادلِ آزادہ آتا ہے

ان اشعار میں جو معنی ہندی، تھلکتی اضطراب، حسن کاری اور سرشاری ہے، نیز جو ترکیب سازی اور خیال افروز بندشیں ہیں، آنے والے ایک بڑے شاعر کی آمد کا اعلان کر رہی ہیں۔

### (1)

ماہرین<sup>(5)</sup> نشان زد کرتے ہیں کہ بیدل کا ظہور عہدِ مظلیہ کا ایک غیر معمولی واقعہ تھا:

صدِ قمر و موجِ بحر طوقاں گرد  
کز دریا گوہرے نمایاں گرد  
فطرتِ عمرے کند تک و جاہِ ہوس  
چاقشِ ادب بند و انسان گرد

(نیکوؤں قطرے اور موجیں طوقاں میں گم ہو جاتی ہیں، جب جاکر دریا سے کوئی  
گوہر نمودار ہوتا ہے۔ فطرت ایک عمر ہوس کی تک و دو میں رہتی ہے، جب کہیں  
چاکر ادب کا نقشِ تکمیل پاتا ہے اور کوئی انسان وجود میں آتا ہے)

— بیدل

ہندوستان میں کئی سو برس کی فارسی شاعری کی تاریخ میں بیدل ہر اعتبار سے ایک  
محیر العقول شخصیت تھے۔ ان کے باوجود روزگار اور جبری شخصیت ہونے میں شبہ نہیں۔ ان  
سے بہت سی غرقِ عادات روایات و کرامات منسوب ہیں۔ ان کے تذکرہ نگار بتاتے ہیں کہ  
ان کی زندگی میں ہر صفت روحانی اور وارداتِ باطنی کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ہندو اہن داس  
خوشگو سے روایت ہے کہ بیدل کی اپنے مرشد سے پراسرار حالات میں ملاقات ہو جاتی تھی،  
وہ گلیوں کی بھیڑ بھاڑ میں یا بازار کے جھوم میں مل جاتے۔ بیدل بے اختیارانہ عالمِ جذب

میں اپنے مرشد کے پیچھے بھاگتے، جب ہوش آتا تو دیکھتے کہ مرشد کہیں نہیں ہیں۔

بیدل نہایت بزرگو شاعر تھے۔ انھوں نے غزلیات کا جو عظیم سرمایہ چھوڑا ہے اس کا مقابلہ کوئی فارسی شاعر نہیں کر سکتا۔ ان کے صرف غزلیہ اشعار کی تعداد ساٹھ ہزار سے زیادہ بتائی گئی ہے۔ بشمول مثنویوں کے کل منظوم کلام کی تعداد ایک لاکھ آٹھ ہزار اشعار سے بھی اوپر ہے،<sup>(8)</sup> ستر میں جو کچھ لکھا ہے وہ اس کے علاوہ ہے۔ انھوں نے شاہجہاں اور اورنگ زیب کا وہ زمانہ دیکھا تھا جب مغلوں کی سطوت و جلال کا ڈھنگ رہا تھا۔ اس وقت کے ذی اقتدار حکام دین، امراء، روساء، شہزادے بیدل کے قدر شناس تھے۔ اہل نظر انھیں 'ابوالعانی' کہتے تھے۔ اہل اعتقاد انھیں صاحب کرامات صوفی مانتے تھے اور معتقدین ان کا مرتبہ جنید اور شبلی تک پہنچاتے تھے۔ ابن عربی اور مولانا روم سے جو مضموفانہ روایات چلی آتی تھیں وہ ان کے دل و دماغ کا حصہ تھیں۔ بچپن ہی سے ان میں کشف و کرامات کے آثار دکھائی دینے لگے تھے۔<sup>(7)</sup>

بیدل گوتم بدھ کی سرزمین بہار میں (1054ھ/1644ء) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مرزا عبدالخالق اگرچہ آبا و اجداد سے پیشہ سپہ گری رکھتے تھے لیکن خود قادری المشرب صوفی تھے۔ کہا جاتا ہے کہ قادریہ سلسلے کے ایک بزرگ کی وساطت سے انھوں نے حضرت غوث الاعظم کی روح مقدس سے تلقین حاصل کی تھی۔ عبدالحق کہتے ہیں کہ مرزا عبدالخالق اوائلی عمر سے ترک ماسوا کر کے خلوت کدۂ وحدت کے قماشانی بن گئے تھے۔ لیکن بیدل ابھی پانچ سال کے بھی نہ تھے کہ والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ بعد میں ان کے چچا مرزا قلندر نے ان کو پالا، وہ بھی صوفی متبع تھے۔ بیدل اپنے عہد کے جن درویشوں سے خاص عقیدت رکھتے تھے ان میں ایک بزرگ شاہ کمال اور دوسرے شاہ ملوک تھے جن کے تکیوں پر وہ حاضری دیا کرتے تھے۔ شاہ کمال سالک تھے، شاہ ملوک مہذوب تھے اور اکثر بے لہاسی کے عالم میں رہتے تھے۔ بیدل ابھی چھوٹے تھے کہ انھوں نے نیرنگی روزگار کے عجیب و غریب مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ شاہجہاں جیسے عظیم بادشاہ کو اورنگ زیب کے ہاتھوں تخت و تاج سے محروم ہوتے اور نظر بند کیے جاتے دیکھا، نوجوان شہزادوں کو ہر بازار

ذلیل و رسوا اور تہ تیغ ہوتے ہوئے دیکھا، داراشکوہ اور اس کے بیٹے کو پابجولاں دہلی کی گلیوں میں پھرایا جانا اور پھر ان کا قتل کیا جانا اور بعد میں سرحد کی شہادت ایسے ظون آشام و دل دہلا دینے والے سانحات تھے کہ تاریخ کے عروج و زوال کا نقشہ آنکھوں کے آگے پھر گیا۔ بیدل کے ذہن و شعور کی زمین جو تصوف و سلوک کے لیے پہلے ہی نرم تھی اب اور بھی گداز ہو گئی۔

”ہندو شاہ ملک عالم جذب میں تھا نو گنگو رچتے تھے۔ سراپا دل درد آلود تھے۔ بیدل بڑی توجہ سے ان کی باتیں سنتے، ایک بار فرمایا کہ جو کچھ میرے منہ سے نکلا ہے قلمبند کرتے جاؤ۔ بیدل تین روز تک شاہ صاحب کے ملفوظات کا ایک ایک مصرع لکھتے رہے جن میں دیانت کی اصطلاحیں استعمال کی گئی تھیں۔“ (8)

انھیں شاہ ملک کے متعلق بیدل ایک رباعی میں کہتے ہیں :

بیدل چہ قدر بہ تو نفس سوشہ اند  
کایں شعلہ بیاں کلامت آسوشہ اند  
ای شمع زہر ہے قوت اندیشہ گدازت  
گویا بگداز دلت افروختہ اند

(بیدل، انھوں نے تجھ پر کتنی جاں سوزی کی ہے، جب چاکر حیرے کلام میں شعلہ بیانی آئی ہے۔ اسے شمع! تیرا ہر تو ہی اندیشہ و خیال میں سرایت کر گیا ہے، اور دل میں جو گداز پیدا ہوا ہے حیرتی بدولت ہے)

اڑیسہ کے ایک درویش شاہ قاسم ہوالہی کی خدمت میں بھی بیدل کی حاضری کا پتہ چلتا ہے۔ بیدل انھیں قطب الاقطاب بتاتے ہیں۔ جب بیدل 1071ھ میں اپنے ماموں مرزا ظریف کے ساتھ کنک، اڑیسہ میں تھے تو یہ ”قطب زماں اپنی نگاہ عالم میر کی وجہ سے بیدل کی وہاں موجودگی کی اطلاع پا کر اس گویہ عزیز کی تربیت کے لیے خود اسے چاکر بنے۔“ (9) بیدل شاہ قاسم کی متعدد حیرت انگیز کرامات کا بھی ذکر کرتے ہیں۔

عبدالغنی لکھتے ہیں کہ بیدل کو ایک اور درویش شاہ یکہ آزاد سے بھی بہت قریبی



بیدل سے آراء میں ملے جو چند سے کچھ ہی دور مغرب میں واقع ہے۔ یکہ آزاد نہایت ریاضت گزار بزرگ تھے۔ ایک روز قیامت آفتاب کے باوجود اسی مقام پر جلوہ فرما ہوئے جہاں بیدل اقامت پذیر تھے، وصیت فرمائی کہ میرے مرنے کے بعد ان اشعار پر غور و فکر کرتے رہنا:

ایں قوی ظاہر کہ پنداری قوی  
ہست اندر قوی تو از بیجوی  
او تو است لاناہ ایں تو کہ تن است  
آں قوی کان برتر از ما ومن است  
قوی تو در دیگری آمد و رفت  
من غلام مرد خود بین چش (۱۵)

(یہ تو ہے جو جانتا ہے کہ تو ہے۔ اندر بھی تو ہے باہر بھی تو ہے، بے قوی بھی تو ہے کہ جسم سے دور ہے، وہ بھی تو ہے کہ من و ما سے دور ہے اور دوسروں میں بھی تو ہے۔ اور میں ایسے خود بین و غور نگاہ کا غلام ہوں)

”کنک میں رہتے ہوئے بیدل کی طبیعت پر شوق و اضطراب اور وجد و سرور کی کیفیت طاری رہتی تھی اور یہ شعر بے اختیار زباں پر جاری ہو جاتا تھا:

از ہر چہ سرایت فروئی  
خود کوئی چہ گویت کہ پندی  
(میں سمجھتی تھی بھی مدح کروں تو اس سے بلند و برتر ہے، تو خود ہی بتا میں کیا کہوں کہ تو کیا کیا ہے)

اسی عالم میں ایک رات محو خواب تھے۔ اچانک آنکھوں کے سامنے انوار ہی انوار روشن ہو گئے اور الہام کدہ بے حرف و صوت سے یہ بیت سنائی دی:

از ما با ما ست ہر چہ گویم  
ما چھو قوی در چہ گویم

(ہم جو کہہ کہتے ہیں خود ہی سے کہتے ہیں، اس کے سوا اور کیا کہیں کہ ہم وہی ہیں جو تو ہے)

”طبیعت کے اضطراب و حال کی کیفیت اظہار سے باہر تھی۔ اس واقعے کے ایک سال بعد 1078ء میں دہلی میں ایک مہذب شاہ کابلی سے ملاقات ہوئی۔ کسی نے شاہ صاحب کو کابل میں دیکھا تھا، خود وہ اپنے بارے میں کسی سے کچھ نہیں بتاتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ شاہ قاسم ہولمسی کی طرح وہ بھی بیدل سے خود آ کر ملے۔ دور ایک دیرانے میں انھیں لے گئے جہاں قیام تھا۔ نماز عصر کا وقت تھا۔ دونوں آمنے سامنے بیٹھ گئے سکوت طاری ہو گیا۔ بڑبان خاموشی صدرگنگو جاری تھی جب ایک چہرہ رات گزر گئی تو شاہ صاحب بصورت قہقہہ نعرہ زن ہوئے اور یہ شعر پڑھا جو بیدل نے کلک میں عالم خواب میں سنا تھا:

از ما یا مست ہرچہ گوئیم

ما بھو توئی وگر چہ گوئیم

رات کی تاریکی اور سکوت، دیرانہ اور پھر شاہ صاحب کا عالم خواب کی بات کو بعد قہقہہ دہرانا، بیدل کی حالت غیر ہو گئی، پوچھا یہ شعر کس کا ہے۔ شاہ صاحب نے فرمایا۔ از ماست شہ صیست! یہ کہہ کر پادرازا کیے اور سو گئے۔ بیدل پر بھی نیند نے غلبہ کیا۔ جاگے تو شاہ کابلی غائب اور باوجود تلاش بسیار کے نہ مل سکے۔<sup>(11)</sup>

بیدل کے خرق عادات اور روحانی جہت کی طرف اشارہ کرتا اس لیے بھی ضروری تھا تاکہ ان کی پراسرار روحانی شخصیت کی لاشعوری و ثقافتی جڑیں نگاہ میں رہیں۔ نیز ہندوستان کے دور دراز کے علاقوں میں ان کی سیر و سیاحت اور درویشوں، صوفیوں، فقیریوں سے ان کی پراسرار ملاقاتوں کا کچھ اندازہ رہے۔ وہ نہایت وسیع العلاقات اور وسیع الخیر پہ شخص تھے۔ ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ مقامی روایات اور دیدانت اور ہندوؤں کے مذہبی صحیفوں کے بارے میں معلومات رکھتے تھے۔ ان کے انکار و عادات اور عقلی سرایت کو سمجھنے کے لیے ان تمام امور کا نگاہ میں رہنا ضروری ہے۔

بیدل کے تصوف کی کشادگی کے بارے میں بھی یہ جاننا خانی از اہمیت نہیں کہ بیدل کا خاندانی تعلق اگرچہ قادر یہ سلسلے سے تھا اور ان کے والد، چچا اور ماموں جن کے زیرِ عاطفت انھوں نے پرورش پائی تھی، سب قادر یہ سلسلے سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن اپنی

افتادہ طبع کے باعث خود بیدل نے چشمہ سلسلے والوں کی پیروی میں سماع کو بھی اختیار کیا۔ نیز شیخ احمد سرہندی کے نقشبندی سلسلے سے بھی ان کے ربط و ضبط کا پتہ چلتا ہے۔ عبدالحی کا بیان ہے کہ بیدل کے بارے میں مشہور تھا: ”خوش از سلسلہ قادریہ بود، سماع از چشمہ گرفت و ترجیح لمس از نقشبندیہ“۔ اس سے ان کی طبیعت کی آزادی و کشادگی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ عبدالحی لکھتے ہیں کہ ایک روز فرید الدین عطار کا تذکرہ الادبیا پڑھ رہے تھے۔ حضرت شبلی کے اس قول پر پہنچے تو غور و فکر میں مبتلا ہو گئے: ”التصوف شرک کما نہ صیانت القلب عن غیر ولا طہر“۔ یعنی تصوف شرک ہے کیونکہ اس کا مقصد قلب کو غیر سے محظوظ رکھنا ہے، حالانکہ غیر پایا ہی نہیں جاتا۔ اس موقع پر شاہ قاسم ہوالہمی تشریف لائے، دیکھ کر خوش ہوئے اور انھیں امیر تصوف کے اقوال جمع کرنے کو کہا۔ خوشگو کا بیان ہے کہ خان آرزو بیدل کو فارسی کا ادبی عربی کہتے تھے۔ ایک بار حضرت بایزید بسطامی نے ہارگاہ الہی میں درخواست کی کہ مجھے کوئی ایسی عبادت بتائی جائے جو مقبولیت کے درجہ کمال پر پہنچا دے۔ جواب ملا یہاں ’کمال‘ کے بجائے ’فقص‘ درکار ہے۔ بیدل نے مثنوی محیط اعظم میں کہا ہے:

کمال ترا کس طرح در نیست  
حتای بجز نقص درکار نیست (۱۲)

(کمال کی یہاں ضرورت نہیں، تیرا نقص ہی سب سے بڑی دولت ہے)

بیدل کا تفحص سعدی کے مصرع:

بیدل از بہ نکاش چہ گوید باز

سے لیا گیا تھا۔ اضطرابِ باطنی کی کیفیت بیدل کے پورے کلام میں موجزن ہے۔

بیدل بہ حسن مطلع نادرش چہاں رہم

بارا کہ ذرہ ساختہ حیران آفتاب

(بیدل! ہم اس کے مشورہ و باز کے حسن کی تحریک کیسے پہنچیں، ہم تو مجسم ذرہ

بیٹے حیرت سے آفتاب کو دیکھتے ہیں)

مگر جناب کہ آن گوہر نایاب کیا ست  
چرخ سرگشتہ کہ خورشید جہان تاب کیا ست  
(سندر ہے تاب ہے کہ وہ نایاب گوہر کہاں ہے۔ آسمان سرگرداں ہے کہ  
خورشید جہاں تاب کہاں ہے)

آں کیست شود محرم انکسار و غنائش  
آئینہ خویش اندر عیاں با و چائنا  
(وہ کون ہے جو اس کے ظاہر و باطن کا محرم ہے، خود جس کا عیاں و بیاں آئینہ  
کی طرح روشن ہے)

یعنی اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ اگر کوئی کچھ تعبیر بیان کرتا ہے تو وہ اس قابل نہیں کہ بھروسہ  
کیا جائے :

ہر کس اینجا از مقام و حال طور گوید خبر  
از زبان حرف او گر بشنو باور سخن  
(یہاں ہر شخص اپنے حال اور مقام کی خبر دیتا ہے۔ اگر میری زبان سے اس کی  
کوئی بات سنو تو مت یقین کرو)

با ہر کمال اندکی آشتگی خوش است  
ہر چہ عقل کل شدہ ای بے جنوں مہاش  
(ہر کمال کے ساتھ تھوڑی سی آشتگی بھی ضروری ہے، بکلمے ہی جتنا عقل مند  
ہو جاؤ جنوں سے رشتہ مت توڑو)

ڈاکٹر عبدالغنی کہتے ہیں کہ ہیدل کو مثالی انسان دیکھنے کی آرزو تھی جو انھیں کہیں دکھائی  
نہ دیتا تھا۔ انھوں نے دارالسلطنت میں رہتے ہوئے درد و اندوہ کے ساتھ اس بات کا  
مشاہدہ کیا تھا کہ ادب اور حزن اور اندر ہی اندر نگہ کی طرح معاشرہ کو کھائے جا رہا ہے۔  
چنانچہ انھوں نے اپنی شاعری میں انسان کو دعوت عمل دی کہ وہ دیکھنے میں عالم اصرہری  
دراصل وہ عالم اکبر ہے اور اپنی قوت عمل کی بنا پر اس کو بے پناہ اہمیت حاصل ہے۔ انھیں

انسان کے ممکنات کا ر، طاقت اور توانائی پر اصرار ہے۔ بیدل کے نظامِ تصوف کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں انسان اور اس کی قوتِ عمل کو مرکزیت حاصل ہے۔ کائنات کا سب سے بڑا راز خود انسان ہے:

کدام دعو و چه امراد غولیل را در یاب  
 کہ ہر چه ہست نہاں، غیر آلاءِ تو نیست (13)  
 (جہاد سے جو بھی رموز و اسرار ہیں، ان کا مرقن حاصل کر لو، اس لیے کہ جو کچھ  
 پوشیدہ ہے تمہارے لیے غیر آلاءِ خدا نہیں ہے)

بیدل کا کہنا ہے کہ انسان مشیتِ خاک سبھی غلامِ کائنات ہے: نہاں در ہر کتبِ خاکی  
 جہان نیست۔ بیدل کا مشہور شعر ہے کہ سرو و سمن کی رحمانی اور جن کا حسن و جمال مسموم کن  
 ہے، مگر انسان خود ایک جن سے کم نہیں، دل کا دروازہ کھولو اور باطن میں جھانک کر دیکھو:

ستم است اگر ہوست کھد کہ بہر سرو و سمن در آ  
 تو ز فہمِ ستم نہ امید، در دل کشا بہ جن در آ

”بیدل انسان کو جمعِ بزمِ قدس کہتے ہیں اور اس کے لیے ارادہ اور عمل پر زور دیتے  
 ہیں۔ وہ شر بھی ہے اور گنہ بھی، وہ گور بھی ہے اور موج وریا بھی، وہ ڈرہ ہے جو آفتاب  
 کو آئینہ دکھا سکتا ہے۔ بیدل زور دیتے ہیں کہ انسان بے پناہ قوت کا مخزن ہے، اس کے  
 انوار کے مقابلے میں کوہِ طور ایک کرمِ شب تاب سے زیادہ نہیں:

موہومِ پشتر برقِ تجلی ہے است  
 طور اگر جنشِ فردوز کرمِ شب تاب منست، (14)

بیدل انسان کے امکانات کے متعلق بے حد ہر امید ہیں۔ اس معاملے میں وہ روی  
 کے ہم نوا ہیں اور کہیں کہیں تو مستی اور جوش و خروش میں ان سے بھی آگے نکل جاتے  
 ہیں۔ اگرچہ اقبال تصوف کے خلاف تھے لیکن بیدل کے معترف تھے۔ وہ ان کے فکر و  
 فلسفہ میں حرکت و عمل اور تصور انسان کو اہم قرار دیتے ہیں۔ بیدل کی سعی و عمل کی قوت  
 سے اقبال کے فلسفہِ خودی تک زمانہ و صدیوں کا ہے، لیکن فاصلہ صرف ایک قدم کا ہے۔  
 سفیرِ خوشگو میں ہے کہ اورنگِ زعب عالمگیر بھی بیدل کا قائل تھا۔ انھوں نے ان کے

کئی اشعار کو پسند کر کے اپنے قلموں میں استعمال کیا ہے۔ رقصات عالمگیری میں ایک شعر اور کو فضول خرچی سے منع کرتے ہوئے بیدل کا یہ شعر لکھا ہے:

حرم قانع نیست بیدل ورنہ اسباب جہاں  
آئینہ یا درکار داریم آئینے درکار نیست (15)

(حرم و ہوس سے پیدا نہیں بھرتا ورنہ اسے بیدل دنیا کا ساز و سامان جو  
ہمارے پاس ہے اس میں بیشتر کی ہمیں ضرورت ہی نہیں)

ذیل کے شعر کا حوالہ شہزادہ اعظم شاہ کے نام لکھے گئے رقعہ میں ملتا ہے:

من فی گویم زیاں کن یا الکر سود ہاش  
اے زفرست بے غرور ہرچہ ہستی زود ہاش (16)

(میں نہیں کہتا کہ نقصان اٹھاؤ یا قطع کی فکر کرو، اے مختصر فرصت زندگی سے بے  
غیر جو بھی کرتا ہے جلد کرو)

امیر خسرو کی طرح بیدل کو بھی سیر و سیاحت کا شوق گویا ودیعت ہوا تھا۔ اڑیسہ کے  
علاوہ مقررہ میں بھی ایک عرصہ تک قیام کیا، وہاں کے سنتوں سادھوؤں اور جوگیوں کا بیچ دیکھ  
کر چپ میں جھٹا ہو گئے۔ انھیں پراسرار باتیں جاننے اور روحانی رموز و نکات کے استغراق  
کا بغیر معمولی شوق تھا۔ وہ ہندو اساطیر، مہا بھارت و دیگر صحائف اور تہذیبی روایتوں سے بھی  
آگاہ تھے۔ مقررہ میں شری کرشن کے اثرات، ہندوئیں میں آدراگون کا تصور، دریائے گنگا کا  
احترام ان سب باتوں کا ذکر بیدل کی نظم و نثر کی کتابوں میں ملتا ہے۔<sup>(17)</sup> خوشگو کا بیان  
ہے کہ انھوں نے ہندوستانی سنگیت میں بھی مہارت حاصل کی تھی اور ترکی اور ہندی بھی  
اچھی طرح جانتے تھے۔

بیدل ہندوستان کے عارف تھے۔ ان کی متعدد تصانیف میں ہندوستان کا ذکر ملتا  
ہے۔ ہندوستان کی رہنمائی اور روحانیت کا انھوں نے بار بار ذکر کیا ہے۔ کئی مقامات پر دل  
کھول کر پان کی تحریف کی ہے۔ خوشگو سے روایت ہے کہ بیدل کا ہے گا ہے برگ شیش  
استمال کر لیا کرتے تھے۔ اعلیٰ ادنیٰ، غریب، امیر، ہندو مسلمان الغرض ہر قسم کے لوگوں کے  
ساتھ ان کے گہرے مراسم تھے۔ بہت سے ہندو بھی ان کے شاگرد تھے، ہندو اہن داس

خوشگو، سکسراج سبقت اور آئندہ رام تلخس کا شمار ان کے خاص شاگردوں میں کیا جاتا ہے۔<sup>(18)</sup> اس زمانے میں بھنگی اور تصوف کے اثرات سے صوفیوں اور سنتوں کی ملی جلی روحانیت کا فیضان اس قدر عام تھا کہ ”یہاں کے رہنے بسنے والوں کے طور طریقوں میں زیادہ فرق نہ تھا۔ زبان، لباس، کھانا پینا، تہ پاروں کا مٹانا، خوش اخلاقی، توحید اور سرایع الاعتقادی اور بہت سی باتوں میں یکسانیت زیادہ اور اختلاف کم پایا جاتا تھا۔ چنانچہ مسلمانوں سے زیادہ ہندوؤں کو بیدل کی بزرگی اور عظمت کا احساس تھا اور ان میں بہت سے ان کے معتقدین تھے جو اپنی ذوق رکھتے تھے وہ ان کے شاگرد ہو جاتے تھے“<sup>(19)</sup> (ایضاً یہی صورت حال غالب کی بھی تھی)۔ ہر گوپال تھتہ سے غالب کا لگاؤ مشہور ہے۔ غالب نے انھیں ’مردا‘ کا لقب دیا تھا۔ اسی طرح بیدل کے عزیز ترین شاگرد ہندو بن داس خوشگو تھے جنھوں نے استاد کے حالات اپنے اہم تذکرہ سفینۂ خوشگو میں تفصیل سے بیان کیے ہیں اور بہت سی پراسرار باتیں ان سے منسوب کی ہیں جن میں سے کچھ کا ذکر ہم کر آئے ہیں۔

بیدل قوی سیکل تورانی تھے، آزادانہ درویشوں کے ساتھ گنگا اور سندھ کے علاقوں میں پھرا کرتے تھے۔ بہار میں قیام کے دوران انھوں نے شاہزادہ شجاع کی افواج کے ساتھ سفر کیا تھا، اپنے بچا اور ماموں کے ساتھ رانی ساگر، آره، مہسی، کلک اور کساری بھی گئے تھے۔ بہار اور اڑیسہ کو خیر باد کہنے کے بعد کئی برس وہ دہلی، اکبر آباد اور محمڑ آتے جاتے رہے۔ پنجاب میں حسن ابدال سے شہزادہ محمد اعظم کی رکاب میں گجرات کی طرف گئے۔ وہاں سے انھوں نے دکن کا سفر کیا۔ نتیجتاً وہ مقامی رواجوں، رسم و رواج، عقیدوں، فکر و فلسفہ اور ادب و ثقافت سے خوب اچھی طرح واقف ہو گئے تھے۔ دہلی کے قیام کے دوران وہ نواب شہر اللہ خاں کے ساتھ ہیرات بندھیا بھل کی سیر کو گئے۔ وہاں کے حسن و نازگی سے اس قدر متاثر ہوئے کہ مثنوی ’طور معرفت‘ لکھی۔ خود بیدل کا بیان ہے کہ اس کے گیارہ سوا شعراء دو دن میں لکھے گئے۔

بیدل کی فیاضی اور سیر چشمی کے بھی کئی قصے مشہور ہیں۔ ایک بار ایک سوداگر کا ہل سے اتار لایا۔ شوخی قسمت سے تمام اہار راستے میں گل سڑ گئے۔ سوداگر نے بیدل کی

خدمت میں آ کر اپنی داستانِ دردِ کچھ اس طرح سنائی کہ انھوں نے فوراً نواب شکر اللہ خاں کے فرزند اکبر نواب لطف اللہ خاں کو ایک رقعہ پر یہ شعر لکھ بھیجا:

عزیزِ کلمم اگر دعاں نما شد صیب نیست

خندہ دارد چرخ ہم بر ہرزہ گردی ہاے من

نواب صاحب نے خیال کیا کہ بیدل کا جوتا چھٹ گیا ہے اور انھیں پیسوں کی ضرورت ہے۔ انھوں نے درویش کی خدمت کے موقع کو نصیحت جاتا اور فی الفور ایک لاکھ روپے بھجوا دیے۔ کہا جاتا ہے کہ بیدل نے تمام روپیہ اسی وقت سوداگر کے حوالے کر دیا۔<sup>(20)</sup>

بیدل نے اپنی زندگی میں شاہجہاں سے لے کر محمد شاہ رنجیت تک آٹھ بادشاہوں کو لال قلعہ کے دیوان خاص میں تخت نشین دیکھا۔ تخت و تاج کے لیے چار جنگیں ان کے سامنے لڑی گئیں۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد وہ تیرہ سال زندہ رہے اور اس پر آشوب زمانہ میں انھوں نے کیا کچھ نہیں دیکھا۔ علاوہ جعفر زلی کے اس عہد کا شاید ہی کوئی شاعر ہو جس نے اس قدر بربادی اور شد و مد سے اپنے زمانے کے زوال اور بدکرداری کا تذکرہ کیا ہو۔ بیدل کے دو ہزار عنسائے شہر آشوب صید جہاندار شاہ میں لکھے گئے جن میں حاکمِ بلقے کی نفرت پسندی، اقتدار پرستی، ہوس کاری اور بے دینی پر سخت چوٹ کی گئی ہے:

بیدل امروز در مسلمانان

ہر چیز است یک ایسا نیست (21)

یہ تندی اور خروش بھی ملاحظہ ہو:

چہ بود سرکارِ غلط سہاں در علم و عمل بسانہ زدن

ز غرور و دلائل بے غری بہرِ غیرِ خطا پہ نشانہ زدن

(غلط سبق پڑھنے والوں کا طرزِ عمل یہ ہوتا ہے کہ وہ علم و عمل میں فساد طرازی

کرتے ہیں، اور بے غری کے بجا غرور کی وجہ سے چپ بھی تیر جلاتے ہیں

ان کا حیر بھی نشانے پر نہیں لگتا)



فرخ میر کے قتل کے سانحہ پر بیدل نے تاریخ کبھی ”سادات“ پر دے شک حرامی کردہ۔“ (22) اس سے ان کی جان خطرہ میں پڑ گئی، سادات سے خائف ہو کر وہ لاہور چلے گئے۔ شاکر خاں کو لکھا کہ دنیا ایسا معرہ ہے جو سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ ان کا ایک ہی بیٹا تھا تین سال کی عمر میں وہ بھی داغ مفارقت دے گیا۔ بیدل نے 1133ھ / 1720 میں داعی اجل کو لبیک کہا۔ (23)

بیدل سے کچھ اردو شعر بھی منسوب ہیں۔ ذیل کے دو شعر میر تقی میر کے نکات اشعار میں ملتے ہیں جنہیں بہت سے تذکرہ نگاروں نے نقل کیا ہے:

مست پوچھ دل کی باتیں وہ دل کہاں ہے ہم میں  
اس خم بے نکاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں  
ہب دل کے آستان پر عشق آن کر پکارا  
ہدے سے پار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں (24)

بیدل کی شہرت براعظم ہندوستان کے اطراف و جوانب میں بھی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دوست شکر اللہ خاں کے ساتھ افغانستان کا بل بھی گئے تھے اور وہاں پشوانوں پر اپنی عجیب و غریب شخصیت اور شاعری سے ایسا چاندو کیا کہ دور دور تک بیدل خوانی کے در سے قائم ہو گئے، شمال میں ولایت بدخشاں اور ماورائے نہر اور ملحقہ علاقوں میں انہیں دلی کامل کا درجہ حاصل ہو گیا۔ بیدل کو افغانستان میں قومی شاعر کا درجہ حاصل تھا۔ (25) اہل کابل نے بیدل کا کلیات بڑے سائز میں نہایت اہتمام سے چار ضخیم جلدوں میں 1967 میں شائع کیا تھا۔ بیدل کا اصل مزار معدوم ہو چکا ہے۔ موجودہ مزار جو پرانے قلعے کے سامنے سڑک کے کنارے قدرے اونچی جگہ پر ہے خواجہ حسن نظامی کی مساعی پر افغانستان سرکار کی مدد سے 1941 میں بنوایا گیا تھا۔

## (2)

بیدل کی شاعری ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انہیں سبک ہندی کی معراج کہا جاسکتا ہے۔ قدرت سے انہیں اعجاز و ابلاغ کی حیرت انگیز

طاقت عطا ہوئی تھی۔ ان کا کلام فکر و فلسفہ، نادر استعاروں اور کنایوں کا عجیب و غریب خزانہ ہے۔ ان کے یہاں مضامین کا تنوع اور طرحی، بندش الفاظ کی مینا کاری اور زبان و بیان پر قدرت ہر اعتبار سے حیران کن ہے۔ بیدل کے داخلی تجربے اور واردات کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ باوجود پیچیدگی اور ابہام و اشکال کے ان کی شاعری کی فضا تغزل سے لہریز ہے۔ اس میں ایسا بہاؤ، ایسی سرسبز، سرسستی اور نشاط کی کیفیت ہے گویا کوئی ارض و سما کی وسعتوں یا روح کا کائنات سے ہم کلام ہو۔ بیدل کے کلام کی روح فکر و فلسفہ اور نقد و سرمستی ہے۔ اور یہ فکر و فلسفہ فقط تصوف ہی نہیں شہد اور گیان و حیا کی پہنائیوں سے بھی ہم آہنگ ہے۔ بیدل کی پیچیدگی و اختراع اور زبان و بیان پر اعتراض بھی ہوئے لیکن بیدل نے ہر سے عہد اور پوری روایت کو گہرے طور سے متاثر کیا۔ یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ ہندوستان کے آخری دو عظیم شاعر غالب اور اقبال دونوں بیدل کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ اقبال نے ان کو حرکت و عمل کا شاعر قرار دیا ہے تو غالب انھیں اپنا استاد معنوی اور خضر راہ تسلیم کرتے ہیں۔

ماہرین مانتے ہیں کہ غالب کی فارسی شاعری نہایت سلیس و ہموار ہے جبکہ اپنی مادری زبان اردو میں انھوں نے کیا کیا بے باکیاں اور بے اعتدالیاں نہیں کیں۔ اور کیسے غیر معمولی تجربی آہنگ کو اپنایا اور مکمل کر آلودہ روی کو شعار کیا۔ ہر چند کہ وہ کہتے ہیں کہ میری شاعری ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں ایک اردو دوسرا فارسی، اور وہ اپنی فارسی شاعری کو اردو شاعری پر ترجیح دینے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے، تاہم حیران کن ہے کہ غالب کی ’مظنی بھر اردو شاعری‘ کی جتنی تفسیریں اور جتنی تنقیدیں لکھی گئی ہیں شاید ہی کسی شاعر پر اتنا لکھا گیا ہو۔ ماہرین نے کیا کیا داؤخن نہیں دی اور کیا کیا دقیقہ سنجیاں اور نکتہ آفرینیاں نہیں کیں۔ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس کو ہر رنگ کے صاحبان فہم و بصیرت نے ایسا خراج تحسین پیش کیا ہو۔ لیکن جتنا بھی غالب پر لکھا گیا اتنے ہی نئے امکانات کا در بھی وا ہوا ہے۔ غالب کو جہاں داد دیے بغیر نہیں رہا جاسکتا، یہ احساس بھی برابر ہوتا ہے کہ مبہم استعاروں اور ترکیبوں میں لپٹا ہوا یہ کلام گرہ در گرہ ہے،

اس کی کوئی تعبیر مطلق نہیں اور ہر تعبیر کچھ نہ کچھ تفسیر رہ جاتی ہے۔ غالب کی معنی بندی اور نہ داری کے راز کو پانا جتنا آسان نظر آتا ہے اتنا ہی مشکل بھی ہے۔ یہی معاملہ بیدل کا بھی ہے۔ بیدل کی شعریات بھی گرہ در گرہ، پیچیدہ، سرسبز، زرد اور الجھی ہوئی ہے۔ بیدل کی شہرت و مقبولیت کا گراف بھی غالب کے گراف کی طرح زیر و زبر ہوتا رہا ہے۔

غالب نے بہت کچھ بیدل سے لیا لیکن اپنی راہ الگ بھی بنائی۔ دونوں کا رشتہ میاں کی نہیں جھگڑتی ہے۔ سرچشمہ ایک سہی لیکن دونوں اپنی اپنی تخلیقیت کے بادشاہ ہیں۔ ایک مقام پر جا کر دونوں کی آواز اور سروکار الگ ہو جاتے ہیں اور معشوق کے معشوقہ واد کی طرح حسن کاری اور جلوہ گسٹری کی کیفیت بھی الگ ہو جاتی ہے جس سے آگے چل کر ہم منہنگو کریں گے۔

تذکروں کی تنقید کے زمانے سے ایک طریقہ موازنہ کا چلا آتا ہے۔ جملہ ماہرین جنھوں نے بیدل اور غالب کے رشتے سے بحث کی ہے، تقابلی مطالعہ کے لیے انھوں نے یا تو ملتے جلتے مضامین اور مشترک زمیनों کو پیش نظر رکھا ہے یا علامتوں، ترکیبوں، تشبیہوں کو سامنے رکھ کر مشترک خصوصیات کی نشاندہی کی ہے۔ حمید احمد خاں، عبدالغنی، عباد اللہ اختر، ابواللیث صدیقی اور کئی دیگر وقتہ شناس حضرات نے سیکڑوں کی تعداد میں ملتے جلتے اشعار یکجا کر دیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ غالب کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جو بیدل کا چہہ نظر آتے ہیں۔ (26)

حمید احمد خاں غالباً وہ پہلے صاحب نظر ہیں جنھوں نے اس اشتراکِ چہی پر کھل کر لکھا۔ وہ کہتے ہیں کہ:

”بیدل اور غالب کی معنوی مناسبت کی ایک دلیل وہ بہت سے مخصوص الفاظ اور ترکیبیں ہیں جو دونوں میں مشترک ہیں۔ غالب ان الفاظ کو کسی فرد یا مقام کی طرح استعمال نہیں کرتا بلکہ جن فلسفیانہ تصورات پر یہ الفاظ دلالت کرتے ہیں ان کے تمام پہلوؤں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انھیں اپنی شخصیت کے قالب میں اُجالنے کی کوشش کرتا ہے۔۔۔“

”غالب کو ابتدائی دور میں یہ الفاظ و تراکیب بہت مرغوب ہیں اور ان کے استعمال کے ساتھ ساتھ بیدل کے خیالات کا اثر تقریباً ہر جگہ شامل ہے۔ مثلاً جوہر، عرض، تامل (کبھی مطلع، بطن)، پر افشاں، ہال طہیدن، کاندہ آتقل زود، دام خیال، غبار ہیبت، ساعت، یک الف کم اور یک الف بیش وغیرہ۔ اسی طرح خوں شدہ دل اور ٹپنے کی تشبیہ غالب نے بکثرت استعمال کی ہے۔ مثلاً:

ٹپنے پھر لگا کھیلنے آج ہم نے اپنا دل  
خوں کیا ہوا دیکھا کم کیا ہوا پایا  
اس کا ماتخذ بیدل کے اس قسم کے اشعار ہیں:

فچہ گردیدم گلشن در گریبان رختیم  
عشرت سربست از دل ہائے طوئیں بود است  
(ہم نے ٹپنے کی گر باغ کی بہار خود اپنے گریبان میں دیکھی لی عشرت پنہاں کا  
مزہ کچھ خوں شدہ دل ہی میں آتا ہے)

غالب کا وہ شعر جس میں اس نے دل کو ایک ٹپتے ہوئے قطرۂ خوں سے مشابہ قرار دیا ہے، بہت مشہور ہے۔ اس کا سراغ بھی بیدل کے ایک مطلع تک پہنچتا ہے:

در احوال دل غم دیدہ بیدل چہ می بری  
کہ بہت این قطرۂ چوں ٹپتہ محروم از چکیدہا  
(بیدل کے غم زدہ دل کا حال کیا پوچھتے ہو یہ ایسا قطرہ ہے جو ٹپنے کی طرح  
ٹپتے سے محروم ہے)

اس سے قطع نظر ہمیں کئی ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں دونوں شاعروں نے ایک ہی مضمون ادا کیا ہے مثلاً بیدل کے ان دو شعروں پر غور کیجیے:

دل آسودہ ماحشر امکاں در قفس دارد  
غمبر دزدیدہ است این جا حکایتی سوچ ددیا را  
(ہمارے پند سکوں دل میں کائنات کے تمام ہنگامے بند ہیں یہاں موتی نے  
سوچ ددیا کی ہانگ اپنی طرف کھینچی ہے)

اضطرابِ موج آخرِ بحرِ گوبرِ می شود  
در کسینِ ما دل ہے مدعا ادا ہے است  
(دریا کا اضطراب آخر کار گوبر میں محو ہو جاتا ہے اسی طرح ہماری (ہنگامہ خیز) کی) تاک میں بھی دل ہے مدعا پڑا ہے)

ان دونوں شعروں کے ساتھ غالب کے حسب ذیل شعر کا تعلق بالکل واضح ہے:  
بکھ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا  
شمر میں محو ہوا اضطرابِ دریا کا  
اسی طرح بیدل ایک اور جگہ کہتا ہے:

تھکا سے بیٹھ بیدل گوشہ آرام بود  
شد پریشاں مرغِ ما تا بالِ وہ آورده است  
(مرغ چھوٹے سے بیٹھے میں آرام سے تھا وہ جب اس سے ہار آیا اور اُسے  
بالِ وہ پر نصیب ہوئے تو وہ پریشان ہو گیا)

غالب نے اسی مضمون میں بڑکھائی کی زیادہ وسعت پیدا کی ہے۔  
بیٹھ آسا تنگِ بالِ وہ پر ہے کجا گھس  
از سر نو زندگی ہو گر رہا ہو جائیے" (27)

ہر چند کہ ایک منزل پر پہنچ کر غالب نے بظاہر تقلیدِ بیدل ترک کر دی تھی لیکن یہ اتنا  
آسان اور اختیاری نہ تھا جتنا غالب نے باور کرنے اور کرانے کی کوشش کی تھی۔ حمید احمد  
خاں کو بھی اس سے اتفاق ہے کہ برسوں کی مشقِ سخن اور طبیعت کے فلسفیانہ میلان کی وجہ  
سے اندازِ بیان جس روش پر پڑ چکا تھا، اس سے بالکل علاحدہ ہونا عملاً غالب کے لیے  
ناممکن تھا۔ تاہم جب غالب نے اپنے ذاتی اجتہاد کی بنا پر اردو میں بقول حالی ایک "نیا نگر  
کسی قدر ملتا جلتا" اسلوبِ بیان پیدا کر لیا تب بھی وہ اپنی اولین شاعرانہ عقیدت کو بالکل  
فراموش نہیں کر سکے۔ حالانکہ سطرِ کلکتہ کے بعد جب وہ فارسی پر توجہ کرنے لگے اور فارسی  
میں انھیں استادانہ مرتبہ حاصل ہو گیا تو گاہے گاہے بیدل کے بارے میں خفیف کلمے بھی  
کہنے لگے مثلاً:

”مگر یہ فارسی بیدل نہ ہے، خیر رہے وہ“ (عام ہرگوپال تفتہ) ”ناصر علی اور بیدل اور فیضت ان کی فارسی کیا۔ ہر ایک کا کلام بظہر انصاف دیکھیے ہاتھ نکلیں کو آری کیا۔“ (عام چودھری عبدالغفور)

بیدل کے لاشعوری اثرات جو ان کی سائیکلی میں جذب ہو چکے تھے وہ ان کی لوحِ ذہن سے ابھی محو نہیں ہوئے۔ آخر عمر کے متعدد خطوط میں اور گاہ گاہ کلام میں بھی بیدل کی روح کسی نہ کسی چور دروازے سے در آتی رہی۔ بڑھاپے میں مرزا ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں بے اختیار انہی لکھتے ہیں:

”ایک چرخ ہے کہ وہ چلا جاتا ہے، جو ہوتا ہے وہ ہوا جاتا ہے، اختیار ہوتا ہے  
کیا جاسے، کہنے کی بات ہوتا ہے کیا جاسے۔ مرزا عبدالقادر بیدل طوب کہا ہے  
دلیچ جہا چہ و نفرت اسباب کلام  
زہی ہوں ہا نگور یا نگور، ی گزرو“

(جہا و حشم سے نفرت کیا اور ہاں و متاع سے نفرت کیا، تمام خواہشوں سے گزر  
جائے تو اس سے گزرے کہ نہ گزرے یہ سب چیزیں ٹوٹی گزر جائیں گی)

مجھ کو دیکھو کہ نہ آزاد ہوں نہ مقید، نہ رنجور ہوں نہ صبورست، نہ خوش ہوں نہ  
ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، بیچے جاتا ہوں.... جب موت آئے گی مرد ہوں گا۔  
نہ شکر ہے نہ شکایت ہے، جو فقر ہے یہ تکمل شکایت ہے۔“

(19 دسمبر 1858) (28)

انہوں نے بظاہر کچھ مہذبیاں کیں اور بیانات بھی دیتے رہے، لیکن شعریات کی  
روح وہی رہی۔ حمید احمد خاں لکھتے ہیں کہ غالب کے بعد کے کلام میں پار پار یہ شہادت  
ملتی ہے کہ ابھی بیدل کی آواز اس کے دل و دماغ میں گونج رہی ہے:

”مثال کے طور پر بیدل کا یہ شعر دیکھیے:

تا بہ کے بے مذہبوں شمع پایہ دھکت

جادو خود را نسازی خود در منزل چرا؟

(تو کب تک شمع کی طرح بے مذہبوں کا رہتا رہے گا؟ کیوں نہیں اپنے راستے کو

منزل میں ٹھکرو گئے)

ظاہر ہے کہ یہ غالب کے اس شعر کا نقش اول ہے  
 رنج وہ کیوں کھیچے دامانگی کو عشق ہے  
 اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے  
 بیدل کا شعر ہے:

نہست بیدل غیر از اعتبار عدم اندر جہاں  
 تا غموشی پردہ از رخ بر گلند آواز بود  
 (بیدل ادنیٰ میں عدم کے ظہور کے سوا اور کوئی چیز نہیں ہے جب خاموشی چہرے  
 سے نکاب اٹھی ہے تو آواز ہو جاتی ہے)  
 غالب کہتا ہے:

نشو و نما ہے اصل سے غالب طرود کو  
 خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے  
 بیدل کا ایک اور شعر ہے:

نہی خود شکم اثبات بدوں ی آید  
 تا کہا رنگ تو اس ہفت بہارست انجا  
 (میں اپنی نگی کرتا ہوں تو اثبات سامنے آتا ہے، ہم کہاں تک رنگ آفرینیاں  
 کریں یہاں تو بہاری بہار ہے)

اس کے مقابل میں غالب کا شعر اتنا بلند نہیں ہے مگر یہ ظاہر ہے کہ کسی بچہ در  
 بچہ طریقے پر بیدل کا اثر اس کے دماغ میں کام کر رہا تھا:

نہی سے کرتی ہے اثبات تراوش گود  
 دی ہے ہائے دہن اس کو دم ایباد نہیں  
 غالب کے دور بچپنی کا ایک اور بہت مشہور شعر ہے جو صاف طور پر بیدل کے  
 ایک شعر کا ترجمہ ہے۔ بیدل کہتا ہے:

بہ صبح تو امید ست نصیحتی ما را  
 کہ گفتہ اند اگر بچہ نیست اللہ است  
 (حیرتی ہستی سے ہماری نصیحتی بڑا امید ہے، کہتے ہیں کہ اگر بچہ نہیں تو خدا ہے)

یہاں شاعر کا استدلال اپنی پوری شاعرانہ کیفیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

دوبارہ مجھ کو ہونے لے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

دراصل لڑکپن میں جو چیز غالب کو سب سے زیادہ باصط کشش معلوم ہوئی وہ بیدل کے فلسفیانہ مضامین تھے۔ تخلیقی انداز طبیعت کا منطقی نتیجہ فلسفہ دانی ہے۔ بیدل اور غالب دونوں کی طبیعت میں عقلی و تجزیہ کا مادہ اس حدت سے موجود ہے کہ بیدل کا کلام تو تمام تر فلسفیانہ خیالات سے بھرا ہوا ہے اور غالب کی شاعری میں بھی فلسفے کو ایک امتیازی مرتبہ حاصل ہے۔ بیدل کی بالعدا لطیفی دلچسپی نے غالب کو شروع ہی سے بتا دیا کہ یہاں ایک ہم آہنگ روح موجود ہے۔ اگر بیدل یہ پچھتا ہے کہ:

تم مقام سے کہ تو اس مرکب ہستی فہمید

از زمین تا ملک آغوش کشیدست عدم

(وہ مقام کون سا ہے جسے مرکب ہستی قرار دیا جائے؟ زمین سے آسمان تک تو عدم کا آغوش پھیلا ہوا ہے)

تو غالب بھی پکارا ملتا ہے کہ:

ہے کہاں تنہا کا دوسرا قدم یا رب

ہم نے دھبہ امکاں کو ایک نقش پا پایا

اسی طرح:

قطرہ ما تا کہا سامان خود داری کند

بیدل:

بکر ہم از موج ایما جا می شمارد دام ہا

(ہمارا قطرہ کب تک اپنے غم کو بھارتا رہے، یہاں تو سمندر اپنی موج میں بھی دام پھپھائے ہوئے ہے)

دام ہر موج میں ہے حلقہ صد کام چک

غالب:

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ ٹمہ ہونے تک (29)



ڈاکٹر عبدالغنی نے بھی خاصی وقت نظر اور محنت سے موازنہ کیا ہے، چند اشعار ان کی مثالوں سے بھی درج کیے جاتے ہیں:

سرای وحدت و آتش تو اس ز کثرت جست  
(غالب) کہ سائر است در اعداد بے شمار کی  
کثرت آچار چشم و اکرون است  
(بیہل) ایں صفر چوں محو شد ہاں یک عدد است

بیہودہ نیست سعی صبا در دیار ما  
(غالب) اے بوئے گل پیام قنائے کیستی  
بلبل بہ نالہ حرف چمن را مفسر است  
(بیہل) یارب زبان کثرت گل ترجمان کیست

در سلوک از ہر چہ پیش آمد گذشتن و اشتم  
(غالب) کعبہ دیدم نقش پائے دیرواں نامیدش  
کعبہ و بت خانہ نقش مرکز تحقیق نیست  
(بیہل) ہر کہا گم گفت رہ سر منزلی آراستہ

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا  
(غالب) وہ اک گلدستہ ہے ہم بنودوں کے طاق لسیاں کا  
جلوہ مشرق بہشت و دوزخی منظور نیست  
(بیہل) میرم از خولیش در ہر جا کہ می خوانی مرا

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہوتا  
(غالب) آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہوتا  
حرف چند تکہ صرف انساں است  
(بیدل) چوں تامل کنی نہ آساں است

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے  
(غالب) مدعا عطا ہے اپنے عالم تقریر کا  
در جستجوی ما نکشی زحمت سراغ  
(بیدل) جائے رسیدہ ایم کہ عطا نمی رسید

دل ہر قطرہ ہے ساز انا بھر  
(غالب) ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا  
ہاں محیط کہ خود را بتولیش می پوشید  
(بیدل) و پردہ دل ہر قطرہ شد نقاب کشا

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں  
(غالب) خاک میں کیا صوتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں  
خلقے بہ عدم دود دل و داغ جگر بود  
(بیدل) خاک ہمہ صرف گل و سنبل شدہ باشد

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج  
(غالب) شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک  
زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست  
(بیدل) (30) شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

بقول عبدالغنی بیدل و غالب دونوں میں جرأت لکری کی فراوانی ہے۔ دونوں بڑی سے بڑی طاقت اور بڑے سے بڑے مقتدرے کو خاطر میں نہیں لاتے، دوسری طرف کون سا راز ہے جسے آگے بڑھ کر وہ افشا نہیں کرتے۔ وہ نہ تو اس بات سے جھجکتے ہیں کہ دوسروں کو بے نقاب کر دے ہیں اور نہ اس بات سے گھبراتے ہیں کہ وہ صدیوں کے مسلمات کی تحلیل کر رہے ہیں۔ فکر و کردار اور اسلوب بیان کی جرأت مندی غالب کی فطرت کے لیے بے حد باصفا کشش تھی۔ یہ بھی صحیح ہے مغل یا دگاروں کی طرح دونوں میں عظمت، توانائی اور شدت جمال کے عناصر یک وقت ملتے ہیں۔ اسی طرح حکمت و دانش کا عنصر بھی دونوں کے بنیادی عوامل میں ہے۔<sup>(31)</sup>

البتہ بیدل کائنات کو صوفی کی ماورائی نظر سے دیکھتے ہیں جبکہ غالب دانش و آگہی کی برتری کو تسلیم کرتے ہیں اور ارضیت پر زور دیتے ہیں۔ ہر چند کہ انسان کی مرکزیت کا تصور وہ بیدل سے لیتے ہیں لیکن اسے انھوں نے غیر ماورائی اور ارضیت اساس بنا کر، تمنا کی پیتابی، آرزو مندی اور شوق کی بے پایانی سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔

نثار احمد فاروقی کی رائے بھی پیش نگاہ رہے:

”از آفتاب طلب شہنم ہوا شدہ را دل رسیدہ ما را زماچہ ی جوئی  
سراغ قافلہ عمر سخت ناپیداست ز رہ گزار نفس نقش پا چہ ی جوئی  
محبوب کے رخ زیا کو آفتاب سے تعبیر دی ہے، ہمارا دل ہاتھوں سے یوں نکل  
کیا جیسے آفتاب شہنم کو اڑا لیتا ہے۔ اب اسے ہمارے پاس کیا مضبوط رہے ہو۔  
اسی مضمون کو مرزا غالب نے اس طرح باندھا ہے۔

پر تو خود سے ہے شہنم کو فنا کی تعلیم میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک  
قافلہ مرغیزی سے گزر رہا ہے اس کا سراغ پانا سخت دشوار ہے۔ سانس عمر کی رہ  
گزار ہے اس ہوا پر کوئی نگاہ قدم تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ غالب نے اس خیال  
کو یہ لباس دیا ہے:

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے حقے نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے نکاب میں  
بیدل کہتے ہیں:

نزاکت ہاست در آغوش یتا خات حیرت مژہ برہم وزن تا نعلنی رنگ تماشا را  
 دنیا کو میر نے 'کار کو شیشہ گری' کہا تھا، بیدل نے اس سے بھی زیادہ لطیف  
 ترکیب 'یتا خات حیرت' ایجاد کی۔ یہاں کوئی یقین و ثبات تو ہے نہیں، محض  
 حیرت اور حیر ہے۔ اس کے شلسل سے ہی اسرار کا نکات نھر کے سامنے گزرتے  
 رہتے ہیں۔ اور دیدہ حیراں کو کوہ و سمور دیکھتے ہیں، ذرا پلک جھپکے تو یہ تماشا درہم  
 درہم ہو جاتا ہے۔

بیدل کہتے ہیں:

مشو غافل و تجمل بہاراں کا ندیں داوی جرسہارا شکستہ رنگ گل ایں کارواں دارو  
 سودا اور میر نے قسم سے ہی ثبات کا نہ ہونا ثابت کیا ہے مگر بیدل نے  
 عمرت بہاراں کے مختصر ہونے کا اپنے ہی اذیتک سے بیان کیا ہے کہ غفلت  
 رنگ گل کارواں بہار کا کوئی رنیل ہے جو ہمیں سنائی نہیں دیتا مگر قافلہ بہار  
 اسی صدا پر گزر جاتا ہے۔ غفلت رنگ گل کو جس بنا و بنا لافظہ تعبیر کا کمال  
 ہے۔ اور وہ کہتا ہے:

شش بہت آئینہ دار شوشی انگہار دوست نیست جز مژگاں قبا ہے را کہ بر داریم ما  
 غالب کا شعر ہے۔

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھایے طاقت کہاں خروید کا احساں اٹھایے (32)  
 بہر حال یہ تجزیے اور آرا اپنی اپنی جگہ بہت خوب ہیں اور ان سے بہت سی معلومات  
 حاصل ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بھی نظر میں رہے کہ متن بہت سے رشتوں اور رشتوں سے بنتا  
 ہے جن میں سے جتنے نمایاں اور معلوم ہوتے ہیں اتنے ہی پنہاں اور نامعلوم بھی ہوتے  
 ہیں۔ مضمون سے مضمون، خیال سے خیال، ترکیب سے ترکیب اور تشبیہ سے تشبیہ پیدا ہوتی  
 چلی جاتی ہے۔ تخلیق کا یہ سطر خاصا پیچیدہ اور پراسرار ہے۔ کچھ عناصر، کچھ مصطلحات، کچھ  
 خیالی پیکر کسی ایک شاعر سے خاص سی، اکثر مضامین سبک ہندی کی شاعری میں نیکروں  
 نہیں ہزاروں بار دہرائے گئے ہیں، ویسے بھی متن سے متن اور مضمون سے مضمون بنتا  
 ہے۔ اس نوع کی مشابہتیں دوسرے شعرا کے یہاں بالکل نہ ہوں اس کی کوئی ضمانت نہیں

ہے۔ یہی معاملہ زمیٹوں، ترکیبوں، بندشوں اور لفظوں کی بیجا کاری کا ہے، جن کے معلوم رشتے جتنے برحق ہیں، نامعلوم رشتے اسنے ہی پر اسرار اور وحیدہ ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بیدل سے غالب کا تخلیقی معاملہ اتنا برسر زمین نہیں جتنا زیر زمین ہے، یعنی اتنا سطح پر نہیں جتنا در در اور پچ در پچ ہے، اتنا آنکھوں کے سامنے نہیں جتنا نظروں سے اوجھل ہے۔ دوسرے لفظوں میں بات فقط surface structure کی نہیں، کچھ deep structure اور دھندلے منطقوں کی بھی ہے جو تنقید کی منطقی یا تھیلی یا تقابلی زبان کو خیل دے جاتے ہیں۔ ہم صرف سطح سمندر پر ہاتھ چر مار رہے ہیں، ان گہت لعل و گہر سمندر کی تہ میں پڑے ہیں جن تک رسائی ممکن نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ غالب کے بہت سے مضامین اور خیالات دوسروں کے ہوتے ہوئے بھی دوسروں کے نہیں۔ ایک مقام پر چاکر غالب کا مسئلہ فقط غالب کا مسئلہ رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر وارث کرمانی واحد شخص ہیں جو غالب شعریات کے اس جدلیات اساس چور کو پکڑنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں:

”غالب کی شعریات ایک منفرد اور بے مثال چیز ہے جسے خود انہوں نے اپنے وحیدہ اور گرہ خوردہ مافی الضمیر کے ابلاغ کے لیے تخلیق کیا تھا۔ یہ مافی الضمیر ایک فلسفی کیفیت رکھتا ہے جو ذوق اور ان کے نامور شاگرد داغ کی حفاظت اور عوامی زبان میں بیان ہی نہیں کیا جاسکتا تھا بلکہ ہیر اور اقبال جیسے عظیم شاعروں کے لیے بھی ممکن نہ تھا کیونکہ وہ عام فہم اور سادہ حراج تھے۔ (ان کے چاہنے والے جن میں میں خود بھی ہوں جتنی بھی ان کی تعریف کریں وہ سب بجا ہے) لیکن ان لوگوں نے شاعری کا وہ جہنم دیکھا ہی نہیں جس کا شکار غالب ہوئے تھے اور جو تحقیر اشعر میں قیامت کا شور برپا کرتا تھا۔ جو نہ جینے دیتا تھا اور نہ مرنے دیتا تھا، جو نہ عشق کرنے دیتا تھا نہ پارسائی، جو نہ مومن بننے دیتا تھا نہ کافر۔ غالب نے اپنا سر پیٹ کر ہی یہ شعر کہا ہوگا:

کاری جب الودہ بدیں شیفتہ مارا

مومن بود غالب و کافر تواس گفت

(جب شیفتہ حراج آدمی سے سابقہ پڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں

اور اسے کافر بھی نہیں کہا جاسکتا)

غالب کا مافی الضمیر ان کی اعلیمِ حق کے اسے وسیع رقبہ پر پھیلا ہوا ہے کہ انسانی زندگی کے نہ جانے کتنے پہلوؤں پر اُس کی روشنی پڑتی ہے اور نہ جانے کتنی وارداتیں ہیں جو اُس کی عقلی بھرپور شاعری میں جاگتی ہیں بلکہ بعض اوقات بے نام محسوسات کے لیے بھی ہمیں غالب کا شعرِ خلقِ عطا کر دیتا ہے۔ غالب سے پہلے اردو غزل عاشقانہ اور صوفیانہ مضامین یا اسلامی اخلاقیات جیسے چند موضوعات پر مشتمل تھی، وہی اردو غزل غالب کے یہاں پہنچ کر ایک عالم کو سمیٹ لیتی ہے۔ (33)

وہ ایک اور اہم بات بھی کہتے ہیں کہ ”غالب جو کہنا چاہتے تھے وہ کم از کم اس زبان میں ادا نہیں ہو سکتا تھا جو اس وقت شاعری میں رائج تھی بلکہ فارسی جیسی عظیم زبان بھی اس کی تحمل نہیں ہو سکتی تھی، جیسی تو بیدل نے اپنے اظہارِ خیال کے لیے نامانوس اور عجیب عجیب بندشوں اور روٹی عام سے بٹے ہوئے طرزِ بیان میں شعر کہے جنہیں سن کر شیخ علی حزیں جیسے جید استاد نے کہا تھا کہ بیدل کے شعر ہمارے اصفہان میں کوئی سنے گا تو سمجھ ہی نہ پائے گا اور ہندوستان کے ادیبوں نے بھی ان کے کلام کو خارجِ آہنگ قرار دے دیا تھا۔ بالکل یہی صورت حال اردو میں غالب کے لیے بھی پیدا ہو گئی تھی۔... غالب کے گارے اور دبیز فارسی آمیز اسلوب و شعریات نے اردو کو خراب کیا ہے یا اُسے فصاحت و جزالت کے اس درجہ پر پہنچا دیا ہے جہاں عوامی زبان کی شاعری دست بستہ سر بہ تھو غلام کی شکل میں نظر آتی ہے۔“ (34)

وہ میکانیکی موازنوں کے معاملہ میں جن کے دانشورانہ اور محققانہ ہونے میں کلام نہیں، ہمارے موقف کی تائید کرتے نظر آتے ہیں، وہ اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ محض ہم مضمون یا مسائل اشعار نگاہ دینے سے مسئلہ حل نہیں ہو جاتا۔ وہ غالب کے یہاں لکری بیجان کے اظہار کے لیے لاشعوری گریہوں اور گانٹھوں تک جانے کی کوشش کرتے ہیں، اور بیدل کے حوالے سے شعریات میں ’بیرون نہ شدن‘ کے بندہ دروازے کا نکتہ اٹھاتے ہیں جو خاصا اہم ہے اور جس پر مزید غور کی ضرورت ہے۔

”یگانہ نے اپنے حساب سے بہت بڑا حیر غالب پر مارا تھا۔ یہ سب سہلی ہائیں

ہیں۔ بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں جیسے شیشیز اور مولانا روم ایسے سرے دیکھے ہاسکتے ہیں۔ انہیں سرقہ کہنا بجاہت ہے۔ بیدل اور غالب کا تعلق بہت گہرائی میں ہے اور بہت پہلو دار ہے۔ محض مماثل اشعار نگہ دینے سے کام نہیں چل سکتا۔ اپنی شدت احساس اور فہمی پہچان کے اعتبار کے لیے غالب نے جن جن تین چار چار فارسی لفظوں میں اضافوں پر اضافیں لگائیں جو اردو زبان میں ناپائز اور غیر فصیح لگتی جاتی ہیں۔ ان کی شاعری میں جگہ جگہ گریں اور گانٹھیں پڑی ہوئی ہیں جو واقعی 'یرون نہ شدن' کا دروازہ معلوم ہوتی ہیں جسے بیدل نے نہ جانے کس عالم میں کہا تھا۔

زسرواں محفل کبریا ہر وقت ی رسد این نما

کہ لفظ ہے ادب و ناز در یروں نہ شدن در آ

بیدل کہتے ہیں کہ غیب کے فرشتے کی آواز ہر وقت آتی ہے کہ اپنا رد وفاق کی خدمت میں داخل ہونے کی شرط یہ ہے کہ ایسے دروازے سے آؤ جس سے ہر باہر نہ جاسکو۔ فوجان غالب نے اپنے خاصے شعروں میں یہ 'یرون نہ شدن' کا دروازہ دکھا ہے۔ (35)

'یرون نہ شدن' کا دروازہ یعنی معنی کو سلجھانے (resolve) کرنے یا ٹھکانے لگانے) یا مقن سے باہر نکل جانے کی راہ یا تعبیر کے امکانات کو ختم (exhaust) کرنے کی راہ۔ دوسرے لفظوں میں معنی کی مطلقیت کے انسداد کی راہ جس سے معنی میں فضا پیدا ہوتا ہے۔ یاد رہے کہ گریوں اور گانٹھوں سے مراد لاشعوری دھندلکا یا اشکال و انکاد، نہ داری یا رکاوٹ (resistance) بھی ہو سکتی ہے جس سے تفہیم کے جمالیاتی عمل میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ دروازے سے باہر روشنی ہے اور اندر اندھیرا ہے لیکن پلٹن کی آنکھ کھلی ہے جو معنی کے حسن نظر سوز یا تیرنگہ نظر میں سا جانا چاہتی ہے۔ یہ شعریات کے نیم روشن نیم تاریک دھندلے خطے ہیں جنہیں وہ گریں اور گانٹھیں کہہ کر نشان زد کر رہے ہیں، بات فقط فارسی لفظوں اور اضافوں و اضافتوں کی نہیں (ہرچند کہ یہ لازم بھی تفہیمی عمل میں شریک رہتے ہیں) بات معنی کے مرکز کو منہدم کرنے، موجودگی کو بے دخل کرنے، مانوس و

موصولہ کے ہر دغ کو رد کرنے، اور لطیف معنی کی عدم مرکزیت کو جدائیاتی گردش میں لانے کی ہے جو اس شعریات کی لازوال کشش کی علامت ہے۔ سبک ہندی میں یہ شعریات بیدل کے یہاں اپنی معراج کو پالیتی ہے جس میں مثالیہ، استدلالیہ، قولی محال، عجیب عجیب تراکیب بمنزلہ چنگاریوں کے ہیں جو غالب کی تخلیقیت کے آتش کدہ میں چپ کر کیا سے کیا بن جاتی ہیں۔ بیدل کا بولنا ہوا جملہ جو بیدل نے ناصر علی سرہندی سے کہا تھا کہ ”شعر خوب معنی نہ دارو“ جو جا و بجا اقتباس کیا جاتا ہے، دراصل معنی کے مرکز کے انہدام اور گردش کی اس شعریات کے سیاق میں بخوبی پڑھا جاسکتا ہے۔

آئیے پہلے یہ دیکھیں کہ خود بیدل اپنے نظریہ معنی اور شعریات کے بارے میں کیا کہتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ معنی ہر چند کہ لفظ سے آگے جاتا ہے لیکن لفظ سے نشوونما پاتا ہے۔ سو سب سے پہلے کہتا ہے:

کوئی سکھنا نہ نہیں بغیر سکھانے کے

بیدل صدیوں پہلے اس حقیقت سے آگاہ ہیں۔ وہ عارفوں اور یوگیوں کی طرح معنی کی کلمہ پر زور دیتے ہیں:

اصل معنیست کز تقاضا لیش

لفظ می بالہ و ادا ہائیش

(اصل معنی ہے کہ تقاضا کرتا ہے، لفظ پیدا ہوتا ہے اور اُسے ادا کرتا ہے)

بیدل کا قول ہے:

”شاعری عبارت از معنی تازہ یاوست“

ان کی کنیت ’ابوالعانی‘ بھی اسی وجہ سے پڑی۔ لفظ پہلے سے دیا ہوا ہے، اس کے نئے در و بست سے معنی تازہ پیدا ہوتا ہے۔ معنی آخرینی اور معنی پروری پر بیدل کو ناز تھا۔ کہتے ہیں:

بیدل از فطرت ما قصر معاشرت بلند

پایہ دارد سخن از کرسی اندر خط ما

(اے بیدل میری قربانت سے معافی کا محل بلند ہے، میری فکر کی بلندی سے

شاعری کا مرتبہ بڑھا ہے)



وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:

”مگر کھائی خنور خن ہو بیدل“

شخصیت اور تاریخ پیچھے رہ جاتے ہیں، فقط (خن) شہد معنی پروری کرتا رہتا ہے اور کچی خن خنور کا بہترین تعارف ہے۔ میرے خن کے زبرد ہم کو پانے کے لیے فہم بلند کی ضرورت ہے:

معنی بلند من فہم بلند ی خواہد  
میر قہرم آساں نیست گوہم وکتل دارم  
(میرے معنی بلند کو سمجھنے کے لیے فہم بلند کی ضرورت ہے، میری فکر کی میر  
آساں نہیں، اس راہ میں پہاڑ اور نیلے پڑتے ہیں)

لیکن عام زبان کی اپنی مجبوری ہے، عام زبان حقیقت کو پانے سے عاجز ہے۔ میرا  
خن اسی لیے معدوی سے آزاد ہے کہ میری شاعری عطا کے پر کی طرح ہے:  
خن تا در جہاں باقیست از معدوی آزادم  
زبان گفتگو با ہال پرواز است عطا را  
(جب تک دنیا میں خن باقی ہے میں معدوی سے آزاد ہوں، عام زبان والوں  
کے لیے میری شاعری عطا کی پرواز کے پر کی طرح ہے، یعنی اس کا سمجھ پانا  
محال ہے)

بیدل کے زمانے کے شاعروں کو مناجاتی اور مشاقی پر ناز تھا، وہ بیان کی کارگیری اور  
صنعتوں کے دلدادہ تھے، جبکہ بیدل معنی یابی اور معنی گسٹری پر اصرار کرتے ہیں:  
عرض مطلب دیگر و اظہار صنعت دیگر است  
بیدل از آئینہ نواں ساخت وضع جام را  
(عرض مطلب الگ چیز ہے اور اظہار صنعت الگ چیز، بیدل آئینہ سے جام کی  
کل کو نہیں بنا سکتا)

ذیل کے دو شعر ملاحظہ ہوں، معنی و صورت ساتھ ساتھ نشوونما پاتے ہیں لیکن معنی فقط

اتنا نہیں جتنا وہ لفظ میں سا سکتا ہے۔ مادہ تحلیل ہو جاتا ہے اور خیال کے جوہر کا نرم و بوم کائنات کی گردش کے ساتھ جاری رہتا ہے:

زمر صورت و معنی دل خود جمع کن بیدل

بہار انجاست سائنش دروں ہوئی بیرون رنگی

(بیدل، صورت و معنی کے دھر سے دل بھی حاصل کہ بہار کا قلم سامان یہاں

موجود ہے، اندر خوشبو ہے باہر رنگ ہے)

دل اگر می داشت وسعت بے نشان بود ایں چمن

رنگ می بیرون نشست از بسکہ مینا تنگ بود

(دل میں اگر وسعت ہو تو اس چمن کی کوئی نشیبت نہیں، مینا تنگ ہو تو شراب

کا رنگ باہر چمک جاتا ہے)

بیدل معنی تازہ کے بغیر حسن بیان کو جب بے روح تصور کرتے تھے۔ اپنے زمانے کے

شعرا پر ان کا سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ ان کی شاعری جملہ محاسن شعری و بلاغی سے آراستہ پیراستہ تو ہے مگر معانی سے محروم ہے، اس لیے اس میں روح اور حرکت موجود نہیں۔

ذیل میں بیدل کے کچھ اشعار بغیر کسی مشابہت و مطابقت یا تغیر و تبدل کی بحث کے

یا مضمون کی تخصیص و قییم کے پیش کیے جاتے ہیں، فقط یہ دیکھنے اور محسوس کرنے کے لیے

کہ اس شعریات کی نوعیت کیا ہے، اور اس میں اور غالب کی شعریات میں کیا داخلی ہمرنگی

ہے۔ ان میں ہر طرح کے اشعار ہیں، ذات و کائنات کے مسائل بھی ہیں، عشق و محبت کی

جلوہ سامانی بھی، حرکت و عمل کا اشارہ بھی، شوق و تمنا و توانائی بھی، نیز عظمت آدم،

آرزو و مندی و جہتجو و تک و تاج کا اضطراب بھی۔ مضامین کی درجہ بندی کی کوشش یہاں بے سود

ہے جو اس شعریات کی نفی کرتی ہے کہ یہ ہر نوع کی مطلقیت و یقین کے خلاف ہے۔ یہاں

ہر تعریف بے مایہ اور ہر تہدید بے معنی محض نظر آتی ہے۔ کیونکہ یہ شعریات متعینہ سے ماورا

ہونے کی شعریات ہے، تعینات و معمولات سے ورا کی اور معنی کے ایسے نیرنگ کو قائم

کرنے کی جو زندگی کی طرح سربستہ راز ہے۔ معمولہ یہاں از دام جستہ ہے۔ یہ شعریات

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا 'بدون نہ شدن' کا دروازہ بند رکھتی ہے تاکہ معنی کی مطلقیت

(مرکزیت/ موجودگی) کا انہدام کیا جاسکے۔ زبان کی شفافیت و ہم محض ہے۔ زبان آلودگی میں لپٹی ہوئی ہے۔ یہ شعریات ایک طرف نئی تلی شفافیت کو تو دوسری طرف (موضوعی) آلودگی و دونوں کو رد کرتی ہے، اور ایک ایسا عرصہ قائم کرتی ہے جو جتنا روشن ہے اتنا دھندلا بھی ہے۔ زبان و بیان فقط وہ نہیں کہتے جو وہ کہتے ہیں، زبان وہ بھی کہتی ہے جو وہ ظاہر نہیں کہتی۔ یہ مبہم استعاروں اور پیچیدہ ترکیبوں اور تشبیہوں میں لپٹے ہوئے اظہار سے نئے سے نئے امکان اور تعبیروں کی راہ کھلی رکھتی ہے۔ یہ زمان کے کسی ایک نکتے کی امیر نہیں، یہ جانے والے کل سے بھی ہم کلام ہے اور آنے والے کل سے بھی ہم کلام ہونے کی توفیق رکھتی ہے۔ یہ ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر معینہ تصور کو پلٹ دینے اور نادر و نایاب شعری سچائیوں کو قائم کرنے کی شعریات ہے جہاں معنیاتی حسن کاری و لطف و انبساط ایک دائمی جمالیاتی عمل ہے۔ یہ ایسے حرف بولتی ہے جنہیں یہ خود نہیں جانتی یا ایسی راہ چلتی ہے جہاں بنا بنایا راستہ ہے ہی نہیں۔ اگر معنی کے سرو و من کی امنگ و آرزو ہے تو اندر کا دروازہ کھولو اور باطن کے چمن میں بے محایا در آؤ۔ یہاں زبان خاموشی ہے اور خاموشی زبان۔ بہار ایجابی، بیدل کی دکان خاموشی کے مال سے بھری ہوئی ہے بے گفت و شنود کہا کچھ جاتا ہے اور سنا کچھ جاتا ہے۔ یہ جنت کو وعدہ فردا پر مال بھی سکتی ہے۔ یہ مسیحائی اور یحییٰ دونوں کو رد کرتی ہے، نہ اس دنیا کا خواب دکھاتی ہے نہ اس دنیا کا، نہ جنت کا نہ جہنم کا کہ کائنات ایک متناقضہ ایک معرہ ہے، نشاط بھی سیکھیں ہے، بہار بھی سیکھیں ہے اور نگار بھی۔ یہ انسانی ان ویکسی مہم پر ہے اور راز کائنات کے معرہ کی سرسبز میں شریک کی خواہاں جہاں رنگارنگ ماہ کھار ماہ تک زمان کی ایک پوری گردش نکل جاتی ہے۔

بیدل (یا غالب) کی شعریات بے حد پہلو دار ہے۔ اس کے جملہ پہلوؤں کو سیٹھا ناممکنات میں سے ہے، تاہم غور و فکر و چال سے ان مثالوں میں اس کی کچھ جہات ضرور نظر آئیں گی۔ ان میں سبک بندی کی فنکاری و مشاقی کی جھلک بھی دکھائی دے گی، دقیقہ نخی، خیال بندی، احساس جمال کی شدت، فلسفیانہ گہرائی، معنی آفرینی، آزاوگی، حماسی تڑپ، کیف و نشاط، جرأت فکری اور مسلمات کو چیلنج کرنے کی ہمت و حوصلہ مندی، یہ سب

کچھ اور اس کے علاوہ بھی بہت کچھ کہیں مبہم کہیں روشن پر چھائیاں نظر آئیں گی، بیدل نے شرط فہم بلند اور 'اگر خواہی کشودن چشم بکشا' کی رکھی ہے کہ معاملہ دروں ہوئی ہر دوں رنگی کا ہے۔ اکثر و بیشتر داخلی ساختوں میں جہاں معمول کو شق کر کے انوکھی اور نادر وضع جام تراشی ہے قول محال اور جدلیات نفی کا مضمر و غیر مضمر نقل بھی نظر آئے گا۔ اس کا مرکز ہندی کی مثالہ شاعری میں بیست ہے لیکن جیسا کہ ہم دیکھتے باب میں اشارہ کر چکے ہیں اسے صاحب اور قصبین صاحب نیز مقلدین شعرا نے سامنے کے اخلاقی و دینی مضامین اور صنعت گری و بازی گرمی الفاظ کے لیے میکائی طور پر اتارا ہوا کہ مثیل نگاری کو اس کے اختراعی پایہ سے گرا دیا، رہی سہی کسر اردو میں ناسخ و شاگردان ناسخ، نیز ذوق اور ان کے قصبین نے پوری کردی، حالانکہ قول محال یا جدلیات نفی کے ابداع کا سب سے زیادہ حلقہ نقی امکان اسی میں تھا جیسا کہ بیدل و غالب کی شعری منطق کی طرفگی اور تازگی کے طلسمات میں نظر آتا ہے۔ بیدل کی شعریات میں جہاں جہاں مثالہ کی جھوٹ پڑتی ہے بیدل کی سریت آلود حقیقت نے اس کے جدلیاتی جوہر کو اس حد تک ابداع کے درجہ بیدل پر پہنچا دیا ہے کہ یہ مثالہ صاحب و شوکت و فنی و جلال اسیر یا ناسخ و ذوق و ظفر کے اخلاقی و پیش پا افتادہ و اکہرے مثالہ سے یکلفت الگ معلوم ہوگا۔ عظیم اذہان کا کمال یہ ہے کہ رواج عام کے گدلے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رولتے ہیں۔ غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قول محال کی یہی طرفگی و مٹھائی ایک پُر تنج اور انتہا انگیز جدلیات اساس حرکیات معنی میں داخل جاتی ہے جو ہر طرح کی طرفوں اور قطعیت کو رد کرتی اور فارسی و اردو کے حسن کلمات استخراج کی یکسر نئی قوس قزح کو طاق کرتی ہوئی مجزیاتی کے ایک ایسے درجہ پر فائز ہو جاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔ بیدل کی طرح غالب کے یہاں بھی اکثر احساس نہیں ہوتا کہ داخلی ساخت میں کوئی صنعت کار گر ہے گویا خارجی ہمکنی بڑا بے معنی کی طرفگی اور نیرنگ نظر میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ بیدل یوں ہی نہیں کہتے کہ فقط بلند طبع ہی پہچان سکتا ہے کہ میں نے پایہ معنی کو کس آسمان خم پر پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے اشعار کو بے نظر باطل دیکھنے کی ضرورت ہے کہ کس طرح

طرز بیدل، صحر مشکل کہ بہ کیلیف اعجاز رسد کا وعدہ رکھتا ہے:

درنہو، بجاصل ہستی چہ توان خواند

زاں خط کہ غبار نفسش زبر و زبر شد

(ہستی کے اس نوحہ بجاصل میں کیا پڑھا جاسکتا ہے، اس کا تو خط ہی غبار نفس سے زبر و زبر ہو چکا ہے یعنی اس قابل ہی نہیں کہ پڑھا جاسکے)

خاموش شو و بہ میں کہ بے گفت و شنود

چیزی می گوئی و ہاں می شنوی

(خاموش ہو جا اور دیکھ کہ بغیر کبے نے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

از قماش خامشی بیدل دکالے چیدہ ام

ہرچہ غیر از خود فروشی یا بو درباب مست

(اے بیدل میں نے اپنی دکان خاموشی کے مال سے سہائی ہے، سوائے خود فروشی یہاں ہر چیز درباب ہے)

درختوئے ما کلشی زحمت سراغ

جائے رسیدہ ایم کہ عتقا نمی رسد

(ہماری ہتھو میں سراغِ رسانی کی زحمت نہ کر، ہم وہاں پہنچ چکے ہیں جہاں عتقا کی بھی رسانی نہیں ہے)

حرف چند بنگہ صرف انسان است

چوں چال کنی نہ آسان است

(حرف کتنے ہی ہیں جو انسان کی خدمت میں ماضی ہیں، لیکن طور و فکر کے خارج بیان کرنے کی کوشش کریں تو ناکامی ہیں)

زعدم جدا افتادہ ای قدی وگر کشادہ ای

مگر آنکہ پیش خیال خود بخیاں آمدن آمدی

(تو ابھی عدم سے جدا نہیں ہوا، ابھی دوسرا قدم نہیں بڑھایا۔ وہ دیکھ جو تیرے خیال میں ہے، وہ طور خیال میں گمن ہے)

می گویم و حیرانم می پریم و گریانم  
حرفی کہ نمی ٹہم رانی کہ نمی دانم

(میں ایسے حرف بول رہا ہوں کہ خود کچھ نہیں جانتا ہوں، میں روتا ہوں اور روڑتا ہوں، نہیں جانتا کہ راستہ کہاں ہے)

ستم است اگر ہوسست کھد کہ بسیر سرود و سخن درآ

تو ز غنچہ کم نہ دمیدہ در دل کشابہ چمن درآ

(بڑا ستم ہے کہ جبری ہوں تجھ سے سرود و سخن کی سیر کا تقاضا کرتی ہے تو خود غنچہ کی طرح ہے، اپنے دل کے دروازے کو کھول اور چمن میں داخل ہو جا)

ہمہ عمر با تو قدح زودیم و نرفت رنج خار ما

چہ قیامتی کہ نمی رہی ز کنار ما بہ کنار ما

(تمام عمر میں میرا ہم بیکار رہا، لیکن رنج خار نہ کیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

وصف تو چہ برسم از غموشی

گویہ بہ اشارتم کہ بخروشی

ہر کہ ز سخن سراغ گیرم

فریاد بر آورو کہ خاموشی

(جب میں خاموشی سے میرا وصف پوچھتا ہوں تو وہ اشارتا کہتی ہے کہ بول اور جب سخن سے سراغ پوچھتا ہوں تو آواز آتی ہے کہ خاموشی)

در خلوت دل از تو تسلی خواں شد

چیزیکہ در آئینہ تو اں دیدہ مثال است

(خلوت دل میں تیری تجلی سے تسلی نہیں ہوتی، آئینہ صرف عکس دکھاتا ہے، یہ میں تو میرے جمال جہاں آما کا مطابق ہوں)

گلبا بہ خندہ ہرزدہ گرہاں دریدہ اند  
 من حرفی از لب تو بہ گلشن نہ گفتہ ام  
 (پہلوں نے خود کو زخم دامن چاک کر رکھا ہے۔ میں نے تو ابلی ایک حرف بھی  
 تیرے لب و رخسار کے پارے میں گلشن میں نہیں کہا)

معنائی معنائی معنائی  
 اگر خواہی کشودن چشم بکشا  
 (تو سحر کا سحر ہے، اگر اسے حل کرنا چاہتا ہے تو چشم دامن کو کھول کر دیکھ)

(طور معرفت)

یارب ایں لعبتِ حقیر چیست  
 ایں قیامت فروش امکاں چیست  
 (اے خدا یہ حیرت و استعجاب کی گڑیا کیا ہے، آخر یہ قیامت فروش امکان کیا  
 ہے)

بیدل بہ حسن مطلع نازش چہاں رہم  
 مارا کہ ذرہ ساخت حیران آفتاب  
 (بیدل، اس کے ناز کے حسن مطلع تک ہم کیسے پہنچیں، ہماری حیثیت تو ذرہ کی  
 ہے جو آفتاب کے حسن سے حیران و مسحور ہے)

کو مقامے کہ تواں مرکبِ ہستی لمبید  
 از زمیں تا فلک آغوش کشیدست عدم  
 (وہ مقام کون سا ہے جسے مرکبِ ہستی سمجھا جائے، یہ عدم ہی تو ہے جو زمین سے  
 آسمان تک آغوش بچھالنے لگے ہے)

دریاست قطره کہ بدریا رسیدہ است  
 جز ما کسی دگر نخواہد بہا رسید  
 (وہ قطرہ جو دریا تک پہنچتا ہے وہ دریا ہے، سوائے ہمارے وہ کون ہے جو ہم  
 تک پہنچتا ہے)

اگر عالم ایسی است آدم کھاست  
اگر بہت آدم بہ عالم کھاست  
(اگر دنیا جیسی ہے تو انسان کہاں ہے؟ اگر انسان جیسی ہے تو دنیا کہاں ہے؟)

(محبِ اعظم)

ایں صدف ہا یک قلم ہے گوہر اند  
عالیٰ دل دارو ولے دل کھاست  
(یہ سچاں موتیں سے بیکسر خلی ہیں، دنیا دل رکھتی ہے لیکن دل کہاں ہے)  
در ہائے فردوس وا بود امروز  
از ہید مافیٰ کفیم فردا  
(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے تھے لیکن میری بے وفائی کہ میں نے  
وہاں پانا کل پر ٹال دیا)

جلوہ مشتاقم بہشت و دوزخی منظور نیست  
میر دم از خویش در ہر جا کہ می خوانی مرا  
(مجھے میرے نگارے کا شوق ہے جنت و دوزخ میرا مقصد نہیں، بس تو جہاں  
بلاتا ہے میں مست و بخور و ہیں چلا جاتا ہوں)

کمن سرکشی بسکہ آواز آب  
ترقی بقدر تزل کند  
(سرکشی مست کر پانی کی آواز کو سن، جتنا زیادہ پیچھے کرتا ہے اتنا اس کی آواز بدھ جاتی  
ہے)

ز بس قہر و لطفش ہمہ خوش اداست  
نگہ می کند مگر تغافل کند  
(اس کا قہر اور اس کا لطف دونوں خوش ادا ہیں اگر وہ تغافل کرتا ہے (یعنی اگر  
نگاہ نہیں کرتا) تو اس میں بھی اس کی نگاہ شامل ہوتی ہے)

مگر آہرو بود از حادثات کاہل نیست  
زیاں نمی رسد الماس را از سودھا



(اگر آئندہ ہے تو مخالف حادثات سے نہیں نکلتی، اگر الماس کو پتھر پر دگڑا جائے تو اس میں کی نہیں آتی)

اے بے خبر از کم خرداں شکوہ چہ لازم  
آدم نہ بود آنکہ ز حیواں گدہ وارو  
(اے بے خبر، کم عقل لوگوں سے شکوہ کرنا ضروری نہیں، وہ آدمی ہی نہیں ہے جو  
حیوان سے گدہ کرے)

گر ہمہ بر خاک پیچہ عشق حسن آرد ہروں  
کوشش فرہاد آخر کرد شیریں سنگ را  
(عشق کتنا ہی مٹی میں مل جائے، حسن اُسے ظاہر کر دیتا ہے۔ فرہاد کی کوشش نے  
آخر کار پتھر کو شیریں کر ہی دیا یعنی پتھر سے شیریں چشمہ نکال ہی لیا)  
شیشہ و سنگ آتش و آب اند اندر کہسار  
عالمی باہم جدا از اصل دشمن می شود  
(شیشہ اور سنگ، آگ اور پانی، کوہسار میں سب ساتھ ساتھ موجود ہیں، جیسے  
ہی اپنی اصل سے جدا ہوتے ہیں ایک دوسرے کے دشمن ہو جاتے ہیں)

بیدل از کلفت کلفت مثال  
بزم ہستی دکان شیشہ گرست  
(اے بیدل کلفت کی تکلیف سے تلاں نہ ہو، بزم ہستی دکان شیشہ گر ہے)  
ہر کہا رستم غبار زندگی در پیش بود  
یارب ایں خاک پریشاں از کہا برداشتم  
(جہاں کہیں بھی گیا غبار زندگی میرے ساتھ تھا۔ اے خدا اس خاک پریشاں کو  
میں کہاں سے اٹھا لیا)

خیال زندگی دروے ست بیدل  
کہ خمیر از مرگ درمانے نہ وارو  
(اے بیدل زندگی کا خیال ایسا درو ہے جس کا علاج موت کے سوا نہیں ہے)

زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست  
 شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن  
 (بیدل زندگی مجھے پڑ گئی ہے کوئی چارہ نہیں ہے۔ غمناک نہ خوشی اب اسے بیٹھا  
 ی ہے)

پوشنی کن اگر اسباب مسیبت  
 فلک گر نہ رسیدی کن چاہے دریاب  
 (پوشنی کر اگر تیرے پاس مسیبت کا سار و سامان نہیں، مسک کی طرح فلک پہنچی  
 نہیں کر سکتا تو پست کی طرح کوئیں کی نہ لے)

چہ فلک چہ ذرۂ ثاقواں چہ ہوائے شوق تو پریشاں  
 تو بہار و عالم رنگ و بو ہمہ آشیان ظہور تو  
 (کیا آسمان کیا ذرۂ ناچیز سب میری ہوائے شوق میں اڑ رہے ہیں، تو عالم  
 رنگ و بو کی بہار ہے، پوری دنیا میرے ظہور کی مظہر ہے)

بہار آرزو در دل گل امید در دامن  
 بہر رنگے کہ ی آیم چمن پروازی آیم  
 (دل میں آرزو کی بہار اور دامن میں امید کے پھول لے کر میں جس طور بھی آیا  
 ہوں گلزار عالم کو مستوار بنا ہوا آیا ہوں)

نشاط اینجا بہار اینجا بہشت اینجا نگار اینجا  
 تو کہ از خود غافل صرف عدم کن دور بینی را  
 (نشاط بھی یہاں ہے بہار بھی یہاں ہے بہشت بھی یہاں ہے معشوق بھی یہاں  
 ہے۔ اے خود سے غافل دور بینی کے پیکر میں نہ پڑ)

دیدۂ انتظار را دام امید کردہ ام  
 اے قدمست بخشیم من خانہ سلید کردہ ام  
 (منتظر آنکھوں کو امید کا جال بنا رکھا ہے۔ اے وہ کہ میرا آنا سر آنکھوں پر، میں  
 نے ہری چٹائی صرف کر دی ہے اور گھر سجا رکھا ہے)

رسالہ پایۂ معنی ہے آسمان خیم  
بلند طبع شناسد کلام بیدل را  
(پایۂ معنی کو میں نے نویں آسمان تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل کے کلام کو بلند طبع ہی  
کچھ سکتا ہے)

مدی درگزر از دعویٰ طرز بیدل  
سحر مشکل کہ بہ کیفیت اعجاز رسد  
(طرز بیدل کی بڑی کے مدعی ہار آہا، یہ وہ سحر مشکل ہے جو کیفیت اعجاز کا  
وجہ دکھتا ہے)

غالب کی فطرت میں انجذاب و اخذ و قبول کا حیرت انگیز مادہ تھا۔ درجہ کمال تک  
پہنچنے کے لیے غالب کو جو وقتی جدوجہد کرنا پڑی وہ بہت کچھ ان کی فطرت کی وجہ سے بھی  
تھا۔ مرزا نے بیدل سے جو کچھ حاصل کیا اپنی ہاتھ کی آگ اور ذاتی سعی و کوشش سے  
حاصل کیا۔ وہ اپنے اشعار پر حدود و ریاض کرتے تھے۔ غالب کے متن میں غالب ہی  
بولتے ہیں، غالب نے جو کچھ بیدل سے لیا اپنی طبیعت کے تقاضوں کے مطابق لیا اور  
اسے اپنا ذاتی تخلیقی رنگ و آہنگ عطا کر کے اس پر اپنا نقش ثبت کر دیا:

من عیار خرد ہی کیرم عقل در بند امتحان من است  
ہرچہ از غیب در دلم ریزد عقل گوید کہ ہم از آن من است  
ہرچہ دانش ز خامہ انگیزد گویم آوردہ بجان من است  
(میں عقل و خرد کی کوئی ہی کوئی نظر رکھتا ہوں، عقل میرے دائرہ امتحان میں  
ہے۔ جو کچھ غیب سے میرے دل میں آتا ہے، عقل کہتی ہے کہ وہ سب میرا  
ہے۔ میرے علم سے جو دانش و آگہی نکلتی ہے، میرا دعویٰ ہے کہ وہ میرے ہی  
وجود کا کرشمہ ہے)

غالب کو از آن من است پر اصرار ہے۔ طبع غالب کی خوبی یہ ہے کہ وہ ہر شے کی  
قلب مایست کر کے اسے اپنی فطرت کے جوہر سے ہم آہنگ بنا لیتی ہے اور گمان بھی نہیں

گزر رہا کہ یہ کوئی غیر شے ہے۔

اردو فارسی کی آٹھ سو سالہ تاریخ میں کسی دو بڑے شاعروں میں ایسا پہلو دار رشتہ نہیں جیسا بیدل اور غالب میں ہے۔ غالب نے بھی یہ رشتہ ہندوستان سے باہر کے کسی فارسی شاعر مثلاً حافظ و سعدی و فردوسی و جہاں و نکھائی سے قائم نہیں کیا جیسا بیدل سے قائم کیا۔ بیدل سے انھیں جو چٹنی، طبعی اور شعر بانی مناسبت تھی اس سے ہم بحث کر آئے ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا اس زبردست مناسبت کے باوجود دونوں میں کچھ فرق بھی ہے۔ بیدل بیدل ہیں اور غالب غالب۔ بیدل قلندر مشرب صوفی صافی عارف کامل اور ارباب سلوک میں سے تھے جبکہ غالب ایک دنیا دار انسان تھے۔ زندگی بھر وہ صاحب جاہ و دستگاہ ہونے کی تک و تاز میں رہے۔ روی یا اقبال کی طرح بیدل بھی پیغام کے شاعر ہیں۔ جبکہ غالب پیغام یا درس کے شاعر نہیں۔ تصوف اس عہد میں ثقافتی فضا کا حصہ اور شاعری کے مرکزی موضوعات میں سے تھا۔ غالب صوفی ہونے کے مدعی ضرور ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ چشتیہ سلسلے میں میاں نصیر الدین عرف کالے صاحب کے فرزند میاں غلام نظام الدین سے بیعت تھے۔ اثنا عشری عقیدہ انھیں اپنی انیمیاں سے ملا تھا۔ حضرت غوث علی شاہ قلندر سے بھی غالب کی رسم و راہ تھی جس کا ذکر تذکرہ غوثیہ میں ملتا ہے۔ لیکن غالب نہ صوفی تھے، نہ درویش، نہ قلندر، وحدت الوجود سے ان کا لگاؤ لغوۂ مستانہ سے زیادہ نہیں۔ غالب کے تصوف کی نوعیت فقط تہذیبی ہے جبکہ بیدل عملاً صوفی صافی اور عارف کامل ہیں۔ حق بات یہ ہے کہ غالب کی آگہی اور تک و تاز کا میدان تصوف نہیں بلکہ زندگی کی بوقلمونی، انسان، اور انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ غالب مقدر انسانی، تقدیر کے ناقابل فہم ناقضات اور آرزو و شکست، آرزو کے ترہجان ہیں :

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

بخلاف غالب کے شکست آرزو یا انسان کا الم جو لازماً زیست ہے بیدل کا موضوع

نہیں۔ بیدل کی پرواز فکر مابعد الطبیعیاتی اور الوہی فضاؤں کی طرف ہے۔ ان کا منبع

’اور پروردگار غیب نو اسے تو اس شنید ہے۔ جبکہ غالب جس کسی بھی عقیدہ کا بہت تراشتے ہیں اس کو توڑتے بھی ہیں۔ وہ لاکھ ’عرش سے اوجھر ہوتا کاٹھنے مکان اپنا‘ کی تمنا کریں، ان کا کمال یہ ہے کہ وہ زمین پر رہتے ہیں، زمین سے الگ نہیں ہوتے، اور زندگی اور زمین کی سب سے اشرف مخلوق یعنی انسان کے درد و داغ، سوز و ساز، حسرتوں اور آرزوؤں، دلوں اور نشاط انگیزیوں کی کشاکش اور محسوسوں کے ترجمان ہیں۔ وہ ہر چیز پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں، آفکارا عصیاں کا دم بھرتے ہیں، ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی داد چاہتے ہیں، وہ ’خونے آدم دارم آدم زادہ ام‘ پر زور دیتے ہیں، اور خدا کے حضور نوح بشر کے وکیل بن جاتے ہیں۔ انسان کی عظمت اور خطا کاری دونوں کا انھیں احساس ہے۔ لیکن وہ انسان کو انسان ہی سمجھتے ہیں، خدا بننے یا انسان کو خدا بنانے کی سعی و تمنا نہیں کرتے۔ خدا سے ان کا معاملہ اتنا ماورائی عقیدت کا نہیں جتنا جدلیاتی کشاکش کا ہے۔ ڈاکٹر عبدالغنی نے اس کا جو نقشہ کھینچا ہے لطف سے خالی نہیں :

”غالب مسائل قصوف بھی بیان کرتے ہیں اور خدا کے سامنے اپنی حسرتوں کو اس طرح بیان بھی کرتے ہیں گویا ان کے لیے بظاہر کی جملہ ضروریات کا انتظام نہ کر کے خدا نے اپنے سر بہت بڑا الزام لے لیا ہے۔ ظاہر ہے قصوف اور مظاہر نفس کا کوئی جوڑ نہیں۔ کہاں بیدل کا فطر ہے نیاز جس نے شہنشاہوں اور امرا کو نیچا دکھایا تھا، کہاں مرزا کا کسی معصوم سانچے سے آزاد رہنا۔ یہی غالب کی سب سے بڑی صفت ہے اور ان کی ہر طرح کی کامیابی کا باعث بھی ہے۔ اس صفت نے ان کی شخصیت کو پیچیدہ، پہلورہ اور دلکش بنایا ہے۔ محفلک ان کے دلداد، خدا پرست ان سے خوش، حسن پرست ان کے مداح، افکار عالیہ کے قدردان ان کی تعریف میں مطلب الممان، لطیف زندگی حاصل کرنے والے ان کے شعر چڑھ کر تنکین حاصل کرنے والے۔“

ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ فرقی دریا

نہ کبھی جنازہ اٹھتا نہ کہیں حرار ہوتا

... الغرض مرزا ہر ایک کے ہدم اور ہر ایک کے ہم خیال ہیں اور لطف کی بات

یہ ہے کہ کسی کے بھی نہیں۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ ہماری گرفت میں آگئے تو وہ جتنے سے نکل کر دور جا کھڑے ہوتے ہیں، ٹھکرا سکتے ہیں اور کوئی ایسا اچھوتا پہلو دکھا دیتے ہیں کہ ہمیں ٹھوم ہونا پڑتا ہے۔ یہی ٹرین پائی ان کی ہالیوڈ کی سب سے بڑی جہ ہے۔ (38)

فقط اتنا ہی نہیں کہ مرزا کسی کے بھی نہیں، وہ اپنے بھی نہیں، وہ ہر موقف کے ساتھ ہیں اور کسی موقف کے ساتھ نہیں۔ وہ ہر دے ہوئے موقف اور ہر دے ہوئے تصور کی تقلید کرتے ہیں اور یوں معنی تازہ اور معنی دیرپا ب کو خلق کرتے ہیں۔ وہ کفر کے ساتھ بھی ہیں ایمان کے ساتھ بھی لیکن نہ وہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے، وہ ہر جوازے دار حقیقت binary یا درجہ وار فوجی ترتیب hierarchy کو شک کر کے عدم یقین یا عدم یقین کا نیا عرصہ خلق کرتے ہیں، جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں وہ معنی کی ہر موجودگی presence کا عدم کر دیتے ہیں۔ یہ عجیب و غریب ٹرین پائی، یعنی ہر یقین سانچے سے آزاد ہونا اور کسی کے ساتھ حتیٰ کہ اپنے سایے کے ساتھ بھی نہ ہونا، اس کی کوئی آسان توضیح ممکن نہیں۔ اس جدلیاتی عقلیتی نہاد کا جتنا تعلق غالب کے شعور سے ہے اتنا غالب کے لاشعور سے بھی ہے جس کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ اتنا ظاہر ہے کہ غالب کی جدلیات اساس فکر کسی تصور پر قائم نہیں ہوتی، ان کی افتاد و نہاد ہر چیز کو پلٹ دیتی ہے یا کسی بھی تصور کو جتنہ قبول نہیں کرتی، اور طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ یہ معلوم ہے کہ غالب کی آگہی ماورائی یا روحانی نہیں، یہ دانش ورانہ ہے۔ ان کی طاقت ان کی واقعیت پسندی، دانش و خرد اور عقل پروری میں ہے۔ آگے کے سفر میں ہم اس سوال پر غور کریں گے کہ کیا یہ پہلو دار جدلیاتی رویہ غیر مذہبی بودھی فکر یعنی شوبھا کی حرکیات نفی سے ملتا جلتا نہیں، جو عقیدوں کے ظاہر یا باطن سب کو رد کرتا ہے، طرفوں کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر معقول تصور حقیقت کو جدلیاتی گردش سے بے دخل کر دیتا ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ غالب حدود آزادی اور وارستگی کے قائل ہیں۔ پردہ ساز سے بھگت کی آواز سننا اور نیرنگ تماشا کا تماشا ہونا ہر کسی کا ہوتا نہیں :

ہوں میں بھی قماشائی نیرنگ تنہا  
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے  
اس سلسلے کی مزید بحث محققین کے تجزیوں کے ضمن میں اگلے ابواب میں آئے گی۔

### (3)

بیدل نے چار مثنویاں لکھیں، محیط اعظم، مطلع حیرت، طور معرفت اور چوٹی اور آخری 'عرفان'۔ 'چهار عنصر' اور 'رقعات' نثری تصانیف ہیں۔ بیدل کی خصوصیت ہے کہ وہ اپنی تصانیف میں اکثر ہندوستانی حکایات اور داستانوں سے کام لیتے ہیں۔ 'محیط اعظم' میں دنیا کے مذاہب کا اور تحفہ ہندو کے مبعوث ہونے کا ذکر ہے اور کئی تمثیلی داستانیں ہیں۔ ایک طویل حکایت ایک ہندوستانی بادشاہ، اسپ چوہیں اور پترجم کی ہے جس کو انھوں نے اپنے خیالات و افکار سے ملا کر کرپش کیا ہے۔ نور الحسن انصاری نے تمثیلی حکایات سے بحث کی ہے لیکن مقامی لوک روایتوں یا مسکرت قصوں سے ان کا جو رشتہ ہے اس پر وہ خاموش ہیں۔<sup>(37)</sup> بیدل کی مثنویوں میں ہمارے نقطہ نظر سے 'عرفان' بے حد اہم ہے جو طویل ترین بھی ہے اور جس میں گیارہ ہزار ابیات ہیں۔ بیدل کے شاگرد ہندو بن واس خوشکو کا بیان ہے کہ اس کے کہنے میں بیدل نے پورے تیس سال لگائے۔ ماہرین کا کہنا ہے کہ مثنوی معنوی کے بعد علم و عرفان کا سب سے بڑا خزانہ بیدل کی مثنوی 'عرفان' ہی ہے۔ دوسری مثنویوں کے برخلاف 'عرفان' کا انداز بیانیہ نہیں ہے۔ شروع سے آخر تک بیدل نے اس میں ایک فکری نظام کو برقرار رکھا ہے اور جن موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، وہ نہ صرف ان کے فنکارانہ کمال کی جتنی مثال ہیں بلکہ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ شاعر جو کچھ کہہ رہا ہے وہ اس کی روح کی گہرائیوں سے گزر کر اس کے دل و دماغ کا حصہ بن چکا ہے۔ ذات و کائنات، عمرانیات، اخلاقیات اور عرفانیات کا شاید ہی کوئی پہلو ہو جس کا براہ راست یا بالواسطہ 'عرفان' میں احاطہ نہ کیا گیا ہو۔<sup>(38)</sup>

خسرہ کی طرح بیدل کو ہندوستان سے جو محبت تھی اس کے اشارے 'عرفان' میں قدم

قدم پر ملتے ہیں۔ ہندوستان کو پر جوش خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بیدل کہتے ہیں :

ہند ہائے است کز تصور او می رود آردو بہ طلد فرو  
 آگہی را سواد او تنگ است شب نشین نگاہ مردک است  
 از زینش غبار اگر خیزد بر ہوا ملک سودہ می یزد  
 بگذر از خواب نخل کا شان سرمہ میسر از سواد ہندوستان  
 چوست ہندوستان بہار حضور کاہن زمان چشم تست ازو پر نور  
 (ہندوستان ایسا بارغ ہے جس کے تصور سے آردو جنت میں بچتی جاتی ہے۔ یہ  
 آگہی کی چمکی ہے جو فکر کا نور ہے، یہ آگہی کی کسوٹی ہے۔ اس کی زمین سے  
 اٹھنے والا غبار ہوا میں ملک و مہر کی خوشبو بکھیرتا ہے۔ نخل و کواہ کے خیال  
 سے قطع نظر کہ ہندوستان کی مٹی سرے کے مانند ہے۔ ہندوستان کی بہار کیا  
 خوب ہے اس سے آنکھیں پر نور ہیں)

’عرفان‘ میں ہندوؤں کے عقائد سے متعلق کئی حکایات ہیں۔ تناخ پر تفصیلی بحث  
 کرتے ہوئے بیدل نے لکھا ہے :

عربا شد کہ علم از ہی آیات دادہ بر ذہن شان رسوخ ثبات  
 من ہم از اختراع صورت حال عالمی دیدہ ام بہ خواب و خیال  
 مگر بہ تفصیل رو بہ عرض آرم از جہانی زبان بہ قرض آرم  
 (دلت گزری کہ ان آیات کے علم سے ذہن کو تقویت ملی اور ثبات حاصل ہوا۔  
 میں نے صورت حال کی ایجاد سے خواب و خیال میں ایک ایسے عالم کو دیکھا  
 ہے۔ اگر میں تفصیل سے اس کا ذکر کروں تو دنیا سے زبان و بیان کا قرض لینا  
 پڑے گا۔ اس کے لیے الفاظ نہیں ہیں)

اس سلسلے میں بیدل نے جنوبی ہندوستان کے ایک شخص کی داستان بیان کی ہے جس  
 کے بیٹے کی بیدل سے شناسائی تھی اور جس نے بیدل کو تناخ کا ایک عجیب و غریب واقعہ  
 سنایا جو اس کے باپ کو پیش آیا تھا۔ تناخ پر بحث کرتے ہوئے بیدل کہتے ہیں کہ عورت سنی  
 ہو کہ عدم میں شوہر کی روح سے جا ملتی ہے۔ اس سلسلہ میں بیدل نے بہار کے ایک سوداگر



کی بیٹی راجپوتی کے ازخود سنی ہونے کی دردناک داستان بھی لکھی ہے۔ 'عرفان' میں کئی حکایات ایسی ہیں جن کے شاہد ہیدل خود ہیں۔ بنگال کے ایک مالدار کی کہانی بیان کی ہے جو گردشِ وقت سے مفلس ہو گیا تھا۔ اسی طرح بالیسر بندرگاہ کے ایک مفلس کی داستان ہے جسے غیب سے اچانک دولت مل گئی تھی۔ ایک داستان کاہدی اور بدن کی ہے جس سے ہم آگے بحث کریں گے۔

علم کی دنیا میں کہاں کے ڈانڈے کہاں چاکر مل جاتے ہیں۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بین الاقوامی ہیدل سمینار (مارچ 2004) میں آئی آئی ٹی دہلی کے ایک پروفیسر نے ہیدل پر اپنے حیرت انگیز مطالعہ کے نتائج پیش کیے<sup>(39)</sup> اور انکشاف کیا کہ ہیدل کی مثنوی 'عرفان' کے بعض حصوں اور سنسکرت صحیفہ یوگ و ششٹھ (योग वशिष्ठ) کی بعض حکایتوں میں گہری مطابقت و مماثلت پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر واکیش ٹھگل ریاضی کے پروفیسر ہیں لیکن سنسکرت کے عالم ہیں اور فارسی میں بھی دستگاہِ علمی رکھتے ہیں۔ واکیش ٹھگل نے متن کے دستاویزی حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ موضوعات و مطالب کے اعتبار سے 'عرفان' اور سنسکرت یوگ و ششٹھ میں گہرا رشتہ ہے۔ واکیش ٹھگل کا کہنا ہے کہ اگر مثنوی 'طور معرفت' کے بارہ سوا شعراء ہیدل دو دن میں لکھ سکتے ہیں تو یقیناً 'عرفان' کے گیارہ ہزار اشعار کا کچھ حصہ اس المیہ کے بعد لکھا گیا ہوگا جب ان کو اپنے خود دو سال اکلوتے بیٹے کی موت کا غم سہتا پڑا جو تین برس کی عمر میں داغِ مفارقت دے گیا تھا (یاد رہے کہ غالب کی چھ سات اولادیں ہوئیں مگر کوئی اولادِ دوسلہ مہینے سے زیادہ زندہ نہیں رہی۔ غالب نے اپنی بیگم کے بھانجے زین العابدین خاں عارف کو مثنوی بنایا وہ بھی عینِ عالمِ جوانی میں داغ دے گیا)۔ 'عرفان' تین سال تک لکھی جاتی رہی اور 1712 میں اختتام کو پہنچی جبکہ شیرخوار بچے کا انتقال 1711 کو ہوا تھا۔ واکیش ٹھگل کا خیال ہے کہ سنسکرت یوگ و ششٹھ جو علم و دانش اور روحانی مسائل پر ہندوؤں کی نہایت مشہور و مقبول کتاب ہے، اس تک ہیدل کی رسائی ان دو میں سے کسی ایک فارسی ترجمے کے ذریعے ہوئی ہوگی جس میں سے ایک فارسی ترجمہ

اکبر کے زمانے کا تھا اور دوسرا دارالعلوم نے کروایا تھا۔ واکیش شکل کا یہ بھی کہنا ہے کہ بیدل کو اس کتاب کی اہمیت کا علم ہندو جوگیوں اور سادھوؤں سے ہوا ہوگا جن کے ساتھ زندگی بھران کا اٹھنا بیٹھنا رہا تھا (جس کا ذکر ہم حیات کے ضمن میں کر آئے ہیں)۔ واکیش شکل یہ بھی بتاتے ہیں کہ یوگ و عشقہ کے تیسرے سیکشن کے حصے جو جزو 104 سے 122 تک میں ہیں، بیدل نے انھیں اپنی ایک اور مشنوی 'محبہ اعظم' میں شامل کیا ہے جو اس حکایت سے شروع ہوتے ہیں :

شنیدم در اقصیم ہندوستان

کہ خاخش بود آردے جہاں

واکیش شکل کہتے ہیں اگرچہ آج تک کسی فارسی دال نے اس سے پردہ نہیں اٹھایا لیکن یہ حقیقت ہے کہ یوگ و عشقہ سے زندگی بھر بیدل کا گہرا تعلق رہا ہے۔ مشنوی 'محبہ اعظم' سے معلوم ہوتا ہے کہ بیدل کو اس صحیفہ سے بہت پہلے سے یعنی نوجوانی کے زمانے سے دلچسپی تھی کیونکہ 'محبہ اعظم' 1668 میں لکھی گئی تھی جب بیدل کی عمر صرف 24 سال تھی۔ گویا بیدل کی تقریباً تمام تخلیقی زندگی میں یوگ و عشقہ ان کے ساتھ رہی۔ واکیش شکل متن کی شہادتوں کی بنا پر کہتے ہیں کہ 'عرفان' میں بیانیہ کی ساخت یوگ و عشقہ کے تیسرے سیکشن کے ابواب 85 سے 103 پر رکھی گئی ہے۔ اس میں ایک برہمن کے دس بیٹوں کی حکایت بیان کی گئی ہے جو دس جہانوں کی تخلیق کرتے ہیں۔ ان دس جہانوں میں ہر جہان کا الگ سورج ہے اور ہر سورج ایک کہانی بیان کرتا ہے۔ بیدل کی مشنوی میں بھی برہمن کے دس بیٹوں، دس جہانوں اور آفتاب کی حکایت موجود ہے۔ واکیش شکل کہتے ہیں کہ بیانیہ کی ساخت اتنی تہ دار اور متنوع ہے کہ مقابلہ و موازنہ آسان نہیں، اس لیے بھی کہ مشنوی 'عرفان' محض ہاذ کوئی یا ترجمہ نہیں بلکہ ایک تخلیقی کارنامہ ہے، اور بیدل کے اظہار و ابلاغ کی تہ تک پہنچنا آسان نہیں ہے۔ بہر حال اس میں کلام نہیں کہ مشنوی کی مرکزی تھیم ایک دنیا نہیں مکنی دنیا نہیں ہیں جو اس عقیدہ و نظام فکر سے مطابقت نہیں رکھتیں جن سے خود بیدل کا تعلق تھا۔ واکیش شکل کے الفاظ ہیں :

"The global plan of the narrative in *irfān* follows the *aśṇḍavopākhyāna*, comprising the chapters 85 to 103 in *upanīṣadprakarana*, the third section of the *Yogavāṇīśāṣṭha*. Briefly, the *aśṇḍavopākhyāna* starts with the story of ten children of a Brahmin who become creators of ten different worlds. Each one of these worlds of course has a Sun and one Sun narrates the story. Bedil also has this story of ten children of a Brahmin, ten worlds, and the Sun.

This global plan is too complex to compare and analyze the similarities and dissimilarities between Bedil's narrative and the narrative in *Yogavāṇīśāṣṭha*. Bedil is a poet, not a plagiarist. The central theme remains the Many-Worlds Theory, a shocking innovation in the universe of discourse within which Bedil was working.

Such intrusions of novelty have resulted in the labelling of Bedil as a difficult poet; 'difficult' being a euphemism for 'nonconformist'. So we find Iqbal, usually regarded an admirer of Bedil, saying with relief\*, "nobody ever listened to him and better so". (\* Iqbal in his essay, "Bedil in the Light of Bergson" ed. by Dr. Tehsin Firaqi, Lahore, 1988).<sup>(40)</sup>

اس کے بعد وائیکیش نے بیول کے اشعار نقل کیے ہیں جہاں بیدل غالب کی طرح کہتے ہیں کہ میری وحشت لوح و قلم کی محتاج نہیں، میں نوز فردا نکلتا ہوں، مطالعہ دل نفیست ہے، کوئی پڑھے نہ پڑھے، میں اپنی بات کہتا ہوں۔ (غالب بھی خود کو عندلیب گلشنِ ناآفریدہ کہتے ہیں اور انھیں بھی مطلق تردد نہیں کہ کوئی ان کی بات کو سمجھتا ہے یا نہیں):

از صلحہ کلک وحشت ما پیش رفتہ است

امروز ہم ز نوز فردا نوشہ ایم

(میری وحشت کا قلم صلات کی حد سے آگے بڑھ گیا ہے۔ میں نے آج کو

بھی آنے والے کل کے حق سے کھما ہے)

در زندگی مطابعتِ دل نفیست است

خواہی بخواں خواہی تھواں ما نوشہ ایم

(زندگی میں دل کی اطاعت نفیست ہے خود کوئی اسے پڑھے یا نہ پڑھے ہم نے

بس لکھ دیا ہے)

واکیش شکل مزید کہتے ہیں کہ 'عرقان' میں جس حکایت کا آغاز ذیل کے شعر سے ہوا ہے :

ذکر آن برہمن طالب وید  
کے تاج زر و کناس دمید

(اس برہمن کا ذکر قابل غور ہے کہ جو عقیدہ تاج کے تحت جب دوبارہ پیدا ہوا  
تو شور پیدا ہوا)

یہ حکایت یوگ و عیش کے سیکشن پانچ میں اجزا 44 سے 50 تک سے لی گئی ہے جو یوں ہے کہ ایک برہمن گیان (عرقان) کے راز جاننا چاہتا تھا۔ ایک دن وہ تالاب میں نہا رہا تھا، اس نے غوطہ لگایا تو اسے لگا کہ وہ مر چکا ہے اور ایک شودر کے طور پر پیدا ہوا ہے۔ اس پھر ختم میں بڑا ہونے پر وہ راجا بنا، لیکن زندگی کے آخر میں بعد از ہزار ذلت و خواری اُسے تخت سے ہٹایا گیا۔ بالآخر ملک آکر اس نے آگ میں کود کے خودکشی کر لی۔ اور مرنے کے بعد پھر خود کو تالاب میں پلایا۔ اس کو لگا کہ ابھی ابھی غوطہ زن ہوا تھا۔ لوگوں سے پوچھنے پر پتہ چلا کہ وہ پوری ایک زندگی جی چکا ہے اور پیدائش سے موت تک کے مراحل کے دوران وہ پوری ایک زندگی غائب رہا ہے۔ یہ کوئی طلسم نہیں تھا، جن لوگوں نے اُسے دیکھا تھا انہوں نے وہ تمام شواہد بتائے۔ بالآخر باطنی روشنی ہویدا ہوئی اور اُسے فلسفہٴ زمان کا عرقان ہوا۔ بیدل نے مشوی میں ملک کا نام 'کیرا' کے بجائے 'اووہ' بتایا ہے اور 'دشتو' کے لیے 'نور' کا لفظ استعمال کیا ہے۔

واکیش شکل کا کہنا ہے کہ بیدل کا مقصد فقط حکایت بیان کرنا نہیں بلکہ حکایات کی مدد سے وہ ایک فلسفیانہ نظام خلق کرتے ہیں۔ بیدل کا متن اصل کی بازگوئی یا تکرار محض نہیں ہے بلکہ 'عرقان' اول و آخر ایک شعری تخلیق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس نوع کی تخلیقی بازآفرینی retelling میں اصل و نقل کی بحث بے معنی ہے۔ خود خوشکو نے 'عرقان' کے بارے میں بیدل کے اس شعر کا حوالہ سفینہ میں دیا ہے :

دور میں مہرت سرا عرفان ماہم تازگی دارد  
 سراپا مغلز دانش گشتن و چیزے نہ فہیدن  
 (اس مہرت سرائے دہر میں (مثنوی) 'عرفان' تازگی رکھتی ہے۔ یہ دانش کا مغلز  
 ہے۔ علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں)

ظاہر ہے یہاں 'عرفان' مثنوی کے معنی میں بھی ہے اور گیان کے معنی میں بھی۔ یعنی بیدل کے اپنے نظام فلسفہ کے بارے میں بھی جس کی 'تازگی' پر بیدل زور دیتے ہیں کیونکہ جس معرفت (عرفان) کا وہ ذکر کر رہے ہیں وہ اُس معرفت سے الگ نہیں جسے صوفیا جانتے تھے لیکن جس محاورہ میں بیدل اُسے بیان کر رہے تھے وہ محاورہ اور وہ وضع الگ تھی۔ (تازگی دارد)، یعنی دوسروں سے ہٹ کر ہے یا مختلف ہے۔ واکیش شکل اشارہ کرتے ہیں کہ فارسی مصوفانہ شاعری میں اس کلامیہ روحانی کا معنیاتی عرصہ اور پیرایہ بیان رسومیتاً طور پر ملے تھا، مگرم پھر کہ بات ایک متعین وضع سے کی جاتی تھی اور وہی وضع قابل قبول سمجھی جاسکتی تھی جبکہ بیدل کے یہاں وہ معنیاتی عرصہ اور وضع ہی بدلی ہوئی تھی، اس لیے بیدل کا پیرایہ اظہار و ابلاغ اس زمانے میں رائج مصوفانہ شاعری کے عادی لوگوں کے لیے ناقابل فہم تھا (چیزے نہ فہیدن)۔ بیدل کی شاعری کو نہ از اشکال، پیچیدہ یا ناقابل فہم قرار دینا بقول واکیش شکل "دراصل قرأت کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہ ہوسکنے کے سبب تھا، نہ کہ بیدل کی عقلی حقیقت کے اشکال کی وجہ سے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیدل کا کلامیہ روحانی ہی دوسرا تھا، اس لیے کہ یہ پیرایہ و محاورہ اپنے عہد کے عام روایتی انداز سے ہٹ کر تھا۔" واکیش شکل کے الفاظ ہیں :

"Before Bedil, Persian poetry was never allowed to wander beyond certain syntactic constructions with well-defined semantic fields. In his choice of themes, Bedil has transcended these semantic fields; for him علم 'ilm means *gnāna* in the sense in which it has been known in Indian philosophical circles, for him *سازمان* *sarwan* means *vāk* in the sense in which it has been known in Indian philosophical circles. For him *مثنوی* 'isq means *māyā* and آدم *Ādam* means *śāśvatikāra* in the sense in which it has been

known in Indian philosophical circles". For Bedil, رنگ *rang* means the formed world. Such repurposings usually leave people baffled and attempts have been made to integrate Bedil into the familiar terminologies of Sufism; thus Prof. Salahuddin Saljuqi has equated عرفان *'irfān* with اطنان *'atalāq* and identified it into the لاہوت *lahūt* of the sufi spiritual geography\*\*\*(41)

”عرفان کا آغاز ہی ان اشعار سے ہوتا ہے:  
 عقل دھس، سماعت و بصر، جان و جسد  
 ہر عشق است بیولے احد  
 عشق از مشیت خاک آدم ریخت  
 اس قدر خون کہ رنگ عالم ریخت  
 جوست آدم محفل اوراک  
 یعنی آن فہم معنی لولاک

(عقل دھس، سماعت و بصر، جان و جسد، یہ سب عشق ہیں جو بیولے ہے وحدت (خلق) کے اصول کا۔ عشق مشیت خاک آدم سے ہے اور اس قدر خون کہ عالم رنگ و بوس سے پیدا ہوا۔ آدم کیا ہے آدم فقط جلی اوراک ہے یعنی فہم ہے لولاک کے معنی کی۔)“ (حاشیہ، دائمیش شکل) (حدیث قدسی) (لولاک، لکھا، خلقت، اَلْاَفْلَاحُ کتب) (اے نبی) اگر آپ نہ ہوتے تو میں نے آسمانوں کو نہ بنایا۔ (Ex)

”بیدل نے چار شویاں لکھیں، پہلی ’عبدالعظیم‘ 1668 میں، دوسری ’طہم‘ حیرت‘ 1689 میں، تیسری ’مظہر معرفت‘ 1687 میں اور چوتھی اور آخری ’عرفان‘ 1712 میں۔ ’عرفان‘ کو ’لاہوت‘ سے جڑنا بعید از قیاس دلیل ہے کہ ’لاہوت‘ صوفیا کے روحانی سفر کی پہلی منزل ہے نہ کہ آخری۔“ (حاشیہ، دائمیش شکل)

اس دلچسپ گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے دائمیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کو سمجھنا اس لیے بھی وقت طلب رہا ہے کہ بیدل کا ’تصور وجود من و عن دو نہیں ہے جو اس عہد میں عام تھا یا جو دوسرے صوفیا کا ہے:

Assertions like :

برقی جوالہ را چه بال و چه پر  
نقطہ پرکار را چه پاؤں چه سر

[Of the Swinging Light where is the wing and feather?  
Of the trace of a circle where is the beginning and  
where is the end?]

indicate not only a time-concept which is dissonant with the standard sufi discourse, but also a theoretical departure from the usual formulation of *wujūd* (= Existence); for Bedil *wujūd* is not a reality, and thus the 'Unity' is somewhat anti-foundational. When Bedil dismisses both knowledge and ignorance as illusions of the same category, he is following an advanced text like the *Yogavāśishṭha*, and not a mere Unity. This is transnumeration, not a reduction of everything into a Numero Uno.

This transnumeration, usually regarded as 'the doctrine of Zero' because the great Buddhist philosopher Nāgārjuna has used the word 'Śūnya' to describe it, is the core of some of the most complex philosophical thought-systems India has produced, including that of the *Yogavāśishṭha*. When Bedil joins the group, it is hardly surprising that some of the best Indian poetry results. Since the poetic devices are entirely those from Persian poetry's arsenal, a new glow is also added to the contents.

In the long list of sufi poets, nobody except Bedil could do it because in that long list, nobody could go to those sources with the needed intellectual power, or the needed artistic talent.<sup>(42)</sup>

مستحقانہ شاعری تو اس پورے عہد میں چلن میں تھی اور خوب بھی جاتی تھی لیکن اگر لوگ بیدل کے روحانی کلامیہ کو نہ پاسکے تو اس لیے کہ اول تو کسی میں بیدل کی سی جتنی و تخلیقی استعداد نہ تھی، دوسرے یہ کہ دانش ہند کے سرچشموں تک عام لوگوں کی رسائی نہ تھی۔ بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی بدلا ہوا اور پیچیدہ ہے، یعنی برقی جوالہ یا نقطہ پرکار۔ یہ اکائی سے زیادہ دائروں کی ہے۔ جب علم اور غیر علم دونوں ایک ہی سلسلہ جاریہ یا سلسلہ دام خیال ہیں تو وحدت بھی 'مبتدا الاعداد' سے زیادہ 'مصر اصل الاصول' سے عبارت ہے، یعنی فلسفہ شویج،

جو یوگ و خشنہ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے۔ واکیش کا یہ وہ نکتہ ہے جو سبک ہندی بالخصوص بیدل کے بارے میں ہمارے حسیس سے خاصی مطابقت رکھتا ہے۔ واکیش شکل نے اپنے پرازمعلومات مضمون میں یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ ضروری نہیں کہ مثنوی 'عرفان' میں ہر بحث یوگ و خشنہ سے آیا ہو، اس میں بہت کچھ ایسا بھی ہے جو دوسرے ذرائع سے شعوری یا لاشعوری طور پر آیا ہوگا۔ لیکن اس میں کلام نہیں کہ بعض تصورات ایسے ہیں جو سوائے دانش ہند کے کہیں اور نہیں پائے جاتے۔<sup>☆</sup>

مثنوی 'عرفان' میں بیدل نے 'خن' کی بابت جو کچھ کہا ہے، وہ بہت کچھ وہی ہے جو ہندوستانی فکر و فلسفہ میں **ब्रह्म** کا نظریہ ہے۔<sup>☆☆</sup>

☆ "مثال کے طور پر:

بانہ برہگیت برک رسید

یعنی بانہ از خودت گل چید

(تم بانہ برگی (brāhmi) کی حالت سے عالم رنگ و بر (sargam) کی حالت

میں آئے، یہ سب خن (brahm) کی ہر سے ہے) عالم رنگ و بر یعنی

(خن) یا (ब्रह्म) کلام بطور عامل سے وجود میں آتا ہے۔ یہ دانش ہند کا

قدیمی نظریہ ہے۔"

(حاشیہ، واکیش شکل)

☆☆ دیکھ میں 'واک' (خن) کے بارے میں کہا ہے:

ब्रह्मा वो अन्तर्मात्रं वो विन्यस्तं यः प्रविष्टि य ई अणोर्युक्तम्।

अमन्त्रो मां त उपा श्रियांति बुधि सुत प्रविष्टं मे वदामि॥

میرے (واک = خن) کے ذریعے انسان کھاتا ہے

دیکھتا ہے، سانس لیتا ہے اور سوتا ہے جو کہا جاتا ہے

وہ دانش ہو جاتے ہیں جو مجھے نہیں پہچانتے

سنو جو کان رکھتے ہو یہ مقدس سمجائی ہے

(رنگ وک)



انچھ میں بھی دانی (خُن) کو شعور کی کہا ہے :

खाने विरक्कर्मिण वाचा होर सख्यकृतम्

دانی (خُن) شعور بھی ہے، دانی ہی سے بر شے کی تخلیق ہوئی ہے

(انچھ)

(حاشیہ: نارنگ)

”بیدل نے عرفان میں صاف صاف کیا ہے :

زمین نہال آں چہ بر فراشو اند

در زمین ہائے ہند ساخش اند

از گرد ہے دگر بریں آہار

نیست آگاہ غلط تا بیدار

(یہ جڑ جس پر پھل آتے ہیں، ہندوستان ہی کی دھرتی پر آگاہ ہے۔ ہندوؤں

کے علاوہ دوسرے گروہ غلط یا بیدار (یعنی خواب میں یا بیداری میں) اس سے

آگاہ نہیں ہیں۔“ (حاشیہ، واکیش شکل)

دانش ہند میں seminal کے تخلیقی اور حرکیاتی تصور سے ہم اپنی تصویر دانی

کتاب میں بحث کر چکے ہیں، اس کو وہاں دیکھا جاسکتا ہے۔<sup>(43)</sup> ’عرفان‘ میں خُن کے

بحث سے ضمیر علی بدایونی نے بھی اپنے ایک اہم فکر انگیز مضمون میں بحث کی ہے، جس کا

ذکر ہم آگے کریں گے۔

’عرفان‘ کے سلسلے کی جھنگلو کچھ طویل ہو گئی لیکن واکیش شکل کے انکشافات کا تعلق

چونکہ ہمارے مرکزی بحث سے ہے ان کو نگاہ میں رکھنا ضروری ہے۔ واکیش شکل نے یہ بھی

تایا ہے کہ بیدل نے کاندی و دن کے نام سے جو حکایت ’عرفان‘ میں بیان کی ہے اس کی

اصل کا سلسلہ سنسکرت شاعر جیو بھوتی (آٹھویں صدی عیسوی) کی طویل حکایتی نظم ’ہانتی مادو‘

تک پہنچتا ہے جس کے تراجم مقامی بولیوں میں ’مادھول‘ و کام کنڈلا کے نام سے مقبول تھے

اور فارسی مشکوی میں جس کا منظوم ترجمہ بیدل کے ہم عصر ناصر علی سرہندی نے کیا تھا۔ بقول

نور الحسن انصاری تقریباً یہی کہانی معصومی رد و بدل کے ساتھ حقیری نام کے ایک قاری شاعر نے بھی نظم کی تھی۔ حقیری کی مثنوی کا نام کام کنڈلا اور مادھول ہے۔<sup>(44)</sup> بیدل نے اس حکایت کو 'عرفان' میں اپنے فلسفیانہ نظام سے مربوط کر کے اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ وہ الگ معلوم نہیں ہوتی۔ واکبیش کا کہنا ہے کہ بیدل کے یہاں جو کچھ بھی عجیبہ، مشکل یا ابھنی محسوس ہوتا ہے اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ بیدل کے یہاں دانش ہند کے اثرات کی نوعیت سنی سنائی یا علم الودود کی نہیں بلکہ اصل حقائق کی غیر معصومی آگہی اور سچی جانکاری کی ہے جو بیدل کی تخلیقی واردات کا حصہ بن گئے ہیں اور جن سے اس زمانے کے قارئین کی واقفیت بالکل نہیں تھی، یا اگر تھی تو برائے نام تھی۔ 'عرفان' میں بیدل نے جو کچھ کہا ہے پورے اعتماد اور آگہی سے کہا ہے اور ان کی واردات باطنی کا حصہ ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے:

خط ترسا و اختراع ہندو بھجیاں تاب گیسوے مقصود  
گر چلیپا خراسیے دارند نعل مشکوس گنج اسرار اند  
ہند اشکال راز سر برہند ہمہ مشتاقی جنبش گنگہ اند  
(خط ترسا (ہائیں سے لکھائی) ہندوؤں کی عظمت کی ایجاد ہے، یہ محبوب کی  
زلف کی طرح (بچھدار) ہے۔ یہ اگر گرہ در گرہ ہے تو نعل مشکوس کی طرح گنج  
اسرار ہے۔ حروف کا یہ خزانہ ہند کے رازوں کی چھبے کی کو ظاہر کرتا ہے اور دیکھنے  
کے لیے توجہ کا تقاضا کرتا ہے)

'عرفان' کے حوالے سے ایک خاص بات یہ ہے کہ بیدل کو یہ بات پسند نہیں کہ لوگ مقامی دیوی دیوتاؤں کو کاذب سمجھتے ہیں۔ بیدل یہود و نصاریٰ و ہندوؤں اور مسلمانوں سب سے نفرت کرتا ہے کہ فقط اپنے عقائد کو صحیح اور دوسروں کے عقائد اور طور طریقوں کو غلط قرار دینا ٹھیک نہیں۔ اس زمانے میں جنگی کا عام اصول یہ تھا کہ تمام مذاہب بالعموم رسوم پرستی اور ظاہر داری ہیں، اصل راہ صرف عشق حقیقی کی راہ ہے۔ بھول واکبیش شکل بیدل غالب اپنے زمانے کا واحد شاعر ہے جو کہتا ہے کہ مذاہب فقط ظاہر داری نہیں بلکہ تمام مذاہب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور اپنے اپنے ماننے والوں کے لیے واجب الاحترام ہیں:

خواب بیداری کہ ما داریم  
بر تھاں چادر سیر ما داریم

یعنی بیداری (عرقان/گیان) کا جو خواب میرے پاس ہے، اس لیے ہے کہ میں نے تمام راستوں (غذہوں) کی سیر کی ہے۔ واکیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کے یہاں متای فکر و فلسفہ کی آگہی کی اجنبیت و غرابت تخلیق کی حسن کاری کا قالب اختیار کر لیتی ہے۔ بیدل کے یہاں ناقابل فہم کچھ بھی نہیں، جو لوگ بیدل کو ناقابل فہم سمجھتے ہیں ان سے بیدل صاف لفظوں میں کہتا ہے:

چشم وائلن حسن نیرنگ قدم بے پردہ است  
کوش شو آہنگ قانون عدم بے پردہ است  
معنی کرفہم آں اندیشہ در غول می تہجد  
ایں زماں در کسوت حرف و رقم بے پردہ است  
آں چہ میدانی مژدہ اعتبار پیش و کم  
فرصت بادا کہ آنکوں پیش و کم بے پردہ است

(آنکھیں کھول کر دیکھو کہ روزِ بول سے پہلے آ رہے حسن (است) کا نیرنگ نظر تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ کان کھول کر سنو کہ قانونِ عدم (بابا) کا آہنگ تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ معنی کہ جس کے سمجھنے سے فکرِ غول میں کھولے لگتی ہے، اس وقت میرے حرف و رقم بے پردہ و تحریر میں تمہاری آنکھوں کے سامنے بے پردہ ہے۔ وہ جسے تم مژدہ سمجھتے ہو کم یا زیادہ، نور سے دیکھو وہی کم یا زیادہ تمہاری نظروں کے سامنے آشکار ہے۔)



بیدل کی دوسری مثنویوں کے ذکر سے پہلے اُس سیاق کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس کی وجہ سے ان مثنویوں کی معنویت اور غالب سے ان کے ذاتی ربط و مضبوطی کا سراغ ملتا ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ مشرقی شعریات رمزیت اور ایمانیات کی شعریات ہے اور سبک ہندی کی فلسفیانہ دقیقہ نگینی اور دقت آفرینی نے اسے مزید پیچیدہ اور گہرا بنادیا تھا جس کی معنی

آفرینی اور مینا کاری میں 'کئی' اور 'خسی' سے زیادہ 'ان' کئی' اور تجربی خیال بندی کا عمل دخل تھا۔ اس سیاق میں بیدل کا تخلیقی کلامیہ جس کے سرچشموں میں دانش اسلامی کے ساتھ دانش ہند کے سوتے بھی آٹے تھے، اگر اس زمانے کے صاحبان ذوق کو نا قابل فہم، سریت آلود یا پُر از افکار معلوم ہوتا تھا تو تعجب کا مقام نہیں ہے۔ اس پر فارسی کا مقامی ہندی روزمرہ و ادبی مستزاد جو نوادرو ایرانیوں کو اور بھی اجنبی اور نامانوس معلوم ہوتا ہوگا۔ اٹھارھویں صدی میں فارسی شاعری کے دو طرز مقبول و مرغوب تھے، ایک نظیری کا دوسرا صائب کا، بیدل کی شخصیت نے دونوں کو زیر و ذر کر دیا۔ بیدل کی تخلیقی توانائی اور جرأت فکری ایک حلاطم خیز دریا کی طرح تھی جو کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ شیخ علی حزیں (وفات 1788) جن کا زمانہ بیدل کے کچھ بعد کا تھا، اور جو ایرانی نزاد تھے، انھوں نے ہندی فارسی گوؤں بالخصوص بیدل پر اعتراض کرنا شروع کیے۔ اگرچہ اس زمانے کے جید عالم سراج الدین علی خان آرزو (وفات 1788) نے جم کر بیدل کا دفاع کیا اور بیدل کی اختراعات اور جدت پسندیوں کو برحق ٹھہرایا۔ خان آرزو نے 'محبیہ العافلین' لکھ کر اگلے حزیں پر اعتراض بھی کیے۔ یوں زبان کی مقامیت بنام ایرانیہ کی بحث اٹھ کھڑی ہوئی۔ ہندی شعرا زیادہ تر فارسی کی سند کے لیے ایرانیوں کی طرف دیکھتے تھے۔ حزیں اور ان کے حامیوں کے اعتراضات سے ہندی گوؤں کی ساکھ کو خاصا دھکا لگا اور بدقوت وہ اس احساس کمتری اور پسماندگی سے باہر نہ نکل سکے جیسا کہ آزاد بھگرا می (نخستہ عامرہ) اور امام بخش صہبائی کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہی بیدل، عہد عالمگیری میں جس کے نام کا ڈنکا بجاتا تھا، اٹھارھویں صدی کے اواخر تک اس کی شہرت بس پشت چلی گئی اور وہ فقط خواص کے ایک طبقہ کا شاعر بن کر رہ گیا۔ ستم بالائے ستم کہ حالی، شبلی اور آزاد بھی جن کا زمانہ انیسویں صدی میں کچھ بعد کا ہے اسی رویے کا شکار ہوئے۔

وارث کرمانی کا کہنا ہے کہ:

”بیدل ہالیہ پہاڑ کی طرح اسنے بلند ہیں کہ انھیں ان کے ہم عصروں اور بعد والوں نے اپنے عجیب ہمارت کی بنا پر مفلح اور خارج آہنگ قرار دیا تھا۔ ان کم لکھوں میں شبلی کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔“ (45)

خواب بیداری کہ ما داریم

بر ہماں جادہ سیر ہا داریم

یعنی بیداری (عرفان/گمان) کا جو خواب میرے پاس ہے، اس لیے ہے کہ میں نے تمام راستوں (مذہبوں) کی سیر کی ہے۔ واکیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کے یہاں مقامی فکر و فلسفہ کی آگہی کی اجنبیت و غرابت تخلیق کی حسن کاری کا قالب اختیار کر لیتی ہے۔ بیدل کے یہاں ناقابل فہم کچھ بھی نہیں، جو لوگ بیدل کو ناقابل فہم سمجھتے ہیں ان سے بیدل صاف لفظوں میں کہتا ہے:

چشم واکش حسن نیرنگ قدم بے پردہ است

گوش شراہنگ قانون عدم بے پردہ است

معنی کز فہم آں اندیشہ در خوں ی تہید

ایں زماں در کسوت حرف و رقم بے پردہ است

آں چہ میدانی مزہ اعتبار بیش و کم

فرصت باد کہ اکنون بیش و کم بے پردہ است

(آنکھیں کھول کر دیکھو کہ روزِ اول سے چلے آ رہے حسن (صفت) کا نیرنگ نظر تمہارے سامنے ہے پردہ ہے۔ کان کھول کر سنو کہ قانونِ عدم (ناپا) کا آہنگ تمہارے سامنے ہے پردہ ہے۔ معنی کہ جس کے سمجھنے سے فکرِ خون میں کھولنے لگتی ہے، اس وقت میرے حروف و فقرہ میں تمہاری آنکھوں کے سامنے بے پردہ ہے۔ وہ جسے تم سوا سمجھتے ہو کم یا زیادہ، غور سے دیکھو وہی کم یا زیادہ تمہاری نظروں کے سامنے آشکار ہے)۔



بیدل کی دوسری مشنوں کے ذکر سے پہلے اس سیاق کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس کی وجہ سے ان مشنوں کی معنویت اور غالب سے ان کے ذاتی رابطہ و ضبط کا سراغ ملتا ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ مشرقی شعریات و محرمات اور ایمانیات کی شعریات ہے اور سبکِ ہندی کی فلسفیانہ و فکری نئی اور وقت آفرینی نے اسے مزید پیچیدہ اور گہرا بنادیا تھا جس کی معنی

آفرینی اور مینا کاری میں 'کبھی' اور 'خشی' سے زیادہ 'ان کبھی' اور 'تجربیدی خیال ہندی' کا عمل دخل تھا۔ اس سیاق میں ہیدل کا تخلیقی کلامیہ جس کے سرچشموں میں دانش اسلامی کے ساتھ دانش ہند کے سوتے بھی آٹے تھے، اگر اس زمانے کے صاحبان ذوق کو نا قابل فہم، سریت آلود یا پُر از اشکال معلوم ہوتا تھا تو تعجب کا مقام نہیں ہے۔ اس پر فارسی کا مقامی ہندی روزمرہ و چیراپے مستزاد جو نووارد ایرانیوں کو اور بھی اجنبی اور نامانوس معلوم ہوتا ہوگا۔ اٹھارہویں صدی میں فارسی شاعری کے دو طرز مقبول و مرغوب تھے، ایک نظیری کا دوسرا صاحب کا، ہیدل کی شخصیت نے دونوں کو زیر و زبر کر دیا۔ ہیدل کی تخلیقی توانائی اور جرأت فکری ایک ملامت خیز دریا کی طرح تھی جو کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ شیخ علی حزیں (وفات 1766) جن کا زمانہ ہیدل کے کچھ بعد کا تھا، اور جو ایرانی نژاد تھے، انھوں نے ہندی فارسی گوؤں بالخصوص ہیدل پر اعتراض کرنا شروع کیے۔ اگرچہ اس زمانے کے جید عالم سراج الدین علی خان آرزو (وفات 1756) نے جم کر ہیدل کا دفاع کیا اور ہیدل کی اعتراضات اور حدت پسندیوں کو برحق ٹھہرایا۔ خان آرزو نے "مصحف الغافلین" لکھ کر اگلے حزیں پر اعتراض بھی کیے۔ یوں زبان کی مقامیت بنام ایرانییت کی بحث اٹھ کھڑی ہوئی۔ ہندی شعرا زیادہ تر فارسی کی سند کے لیے ایرانیوں کی طرف دیکھتے تھے۔ حزیں اور ان کے حامیوں کے اعتراضات سے ہندی گوؤں کی ساکھ کو خاصا دھکا لگا اور بدقوں وہ اس احساس کستری اور پسماندگی سے باہر نہ نکل سکے جیسا کہ آزاد بگلہرائی (خزانہ عامرہ) اور امام بخش صہبائی کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہی ہیدل، عہد عالمگیری میں جس کے نام کا ڈاکا بچتا تھا، اٹھارہویں صدی کے اواخر تک اس کی شہرت پس پشت چلی گئی اور وہ فقط خواص کے ایک طبقہ کا شاعر بن کر رہ گیا۔ ستم بالائے ستم کہ حالی، شبلی اور آزاد بھی جن کا زمانہ انیسویں صدی میں کچھ بعد کا ہے اسی رویے کا شکار ہوئے۔

وارث کرمانی کا کہنا ہے کہ :

"ہیدل ہالیہ پہاڑ کی طرح اسے بلند ہیں کہ انھیں ان کے ہم صوروں اور ہند والوں نے اپنے صعب ہمدست کی بنا پر مطلق اور خارج آجک قرار دیا تھا۔ ان تم لکھوں میں شبلی کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔" (45)

حقیقت یہ ہے کہ شبلی جنھوں نے شعر الجم کے نام سے پانچ جلدوں میں فارسی ادب کی تاریخ لکھی، انھوں نے بیدل کو شامل نہ کر کے اپنے ہاتھوں اپنے عظیم فارسی شاعر کو نہیں نکالا دے دیا۔ ان حالات میں غالب کا بیدل کا تتبع کرنا اور ایک مدت تک علی الاعلان بیدل کو اپنا رہنما و حضور راہ قرار دینا ایک غیر معمولی ذہنی و فکری کارنامہ سے کسی طرح کم نہ تھا۔ غالب نے کم عمری ہی سے بیدل کا اتباع لاشعوری طور پر شروع کیا۔ بیدل میں ان کے لیے کچھ ایسی کشش تھی کہ بغیر کچھ جہہ بتائے وہ دل کی گہرائیوں سے بیدل کو چاہنے لگے، صاف کہتے ہیں کہ "بیعت بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحا دکھاتا ہے" لیکن بالعموم جو یہ سمجھا جاتا ہے کہ بچپن برس کی عمر کے بعد غالب نے اتباع بیدل کو ترک کر دیا، خواہ اس کو خود غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو (ملاحظہ ہو خط بنام عبدالرزاق شاکر، آغاز ایں باب) یہ غلط محض ہے، اول تو سفر کلکتہ کے دوران 1828 تک جب غالب کی عمر 39 سال کی تھی وہ علی الاعلان بیرونی بیدل پر فخر کر رہے تھے (جس کا ذکر مشنری باغیچہ اور دیگر مشنریوں کے ضمن میں آگے آتا ہے)، دوسرے یہ کہ وہ فارسی کے اہل زبان نہیں تھے، لیکن قضیہ کلکتہ کے بعد اہل زبان کی حیثیت سے خود کو منوانا اب ان کے لیے عزت و انا کا مسئلہ بن گیا تھا، اور تیسرے یہ کہ بیدل کی شعریات اس حد تک غالب کے ذہن و شعور میں پیوست ہو چکی تھی اور ان کی فکری نہاد و افتاد کا حصہ بن چکی تھی کہ باوجود ادعا کے اس کو بدلا نہیں جاسکتا تھا جس پر نہ صرف ان کی تمام شاعری دلالت کرتی ہے بلکہ بعد کے خطوط بھی چغلی دکھاتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ غالب ذہنی طور پر بعد میں بھی بیدل سے رجوع کرتے رہے۔ قاضی عبدالودود نے صاف صاف لکھا ہے کہ بعد میں بھی غالب "بیدل کے دائرہ اثر سے باہر نہ تھے، باغیچہ میں انھوں نے بیدل کا شعر بطور سند مشنری میں شامل کیا ہے۔ غالب آخر آخر تک بیدل کے اشعار اظہار پسندیدگی کے ساتھ اپنے خطوں میں نقل کرتے رہے۔" (46) ڈاکٹر خلیق الجم نے غالب کے کم از کم سات خط ایسے پیش کیے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب آخری عمر تک بیدل کے اشعار کے حوالے دیتے رہے۔ (47)

آگرہ و دہلی میں لوگوں کے اعتراضات ہی کیا کم تھے کہ قصبہ کلکتہ غالب اور بیدل کے رشتے کے لیے نہایت بد بختانہ ثابت ہوا۔ غالب خانہ آگرہ میں غالب کی زندگی اس شعر کی مثال تھی :

اسد بہار تماشائے گلستانِ حیات

وصالِ لالہ غدارانِ سرو قامت ہے (غ)

وہ سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ دہلی آنے کے بعد کے حالات ان کے لیے اس قدر زہرہ گداز ثابت ہوں گے۔ مجبوراً جب پنشن کے قصبہ نامرضیہ کے لیے انھوں نے کلکتہ تک کا لمبا سفر طے کیا تو بقول ان کے 'مرا اڑیں گیا وہ ضعیف اس گماں نبود' دورانِ سفر وہ نہایت پژمردہ اور افسردہ خاطر تھے۔ کلکتہ کی نئی دنیا اور جدید حیرت انگیز ایجادات کو دیکھ کر وہ تازہ دم ہو ہی رہے تھے کہ مشاعرے کی واردات بلائے ناگہانی کی طرح نازل ہوئی۔ وہاں مدرسے عالیہ میں انگریزی مینے کے پہلے انوار کو مشاعرہ ہوتا تھا۔ احباب کے مشورے پر غالب نے اس میں حصہ لینا شروع کیا۔ مرزا نے ایک غزل پڑھی جس کے اس شعر پر اعتراض ہوا:

جزوے از عالم و از ہمہ عالم چشم

بجو سوی کہ تان را ز میاں برخیزد

اعتراض یہ تھا کہ 'عالم' مفرد ہے اور قلیل کے قول کے مطابق اس سے پہلے 'ہمہ' نہیں آسکتا۔ غالب لکھتے ہیں کہ مشاعرے میں کفایت خاں ایرانی سلیقہ بھی موجود تھا۔ انھوں نے سعدی اور حافظ کے کلام سے سند پیش کر دی مگر معترضین جو قلیل کا سبق پڑھے ہوئے تھے، مطمئن نہ ہوئے۔ مرزا کے ذیل کے شعر پر بھی اعتراض کیا گیا:

شور اشکی بہ فشار بن مژگاں دارم

طعن بر بے سروسامانی طوقاں زدہ

معترضین کا اصرار تھا کہ اس میں 'زدہ' کا استعمال غلط ہے۔ غالب کو اپنی بیدل فحی اور فارسی دانی پر تاز تھا۔ انھوں نے معترضین کو برسرِ محفل لڑاؤ۔ غالب کو مخالفین کے



اعتراضات اور خاص طور پر قتل کو سند کے طور پر پیش کرنا سخت ناگوار گزارا۔ اس کا ایک افسوسناک نتیجہ یہ نکلا کہ غالب قتل ہی کے نہیں، ہندوستان کے فاری گو شعرا کے مخالف ہو گئے۔ ان کا کہنا تھا کہ ہندی شاعروں نے فارسی اہل زبان سے نہیں، کتابوں اور مقامی اساتذہ سے سیکھی ہے، اس لیے ان کی فارسی شاعری لائق اعتنائیں۔ بات بڑھ گئی۔ حزیں نے ہندی فاری گو شاعروں کو ”پوچ گڑ“ کہا تھا اور اسی نوع کی نزاع سراج الدین علی خان آرزو اور دوسروں سے شروع کی تھی۔ اب غالب اور حامیان قتل کی معرکہ آرائی سے پرانے ایرانی ہندی نزاع کا ازسرنو آغاز ہو گیا۔ غالب کے لیے بخش کا بھگڑا پہلے ہی در دوسر بنا ہوا تھا۔ وہ کوئی اور مصیبت مول لینا نہیں چاہتے تھے، لیکن نہ چاہتے ہوئے بھی وہ ایرانی ہندی نزاع میں گرفتار ہو گئے۔ یوں ان کے شعوری و لاشعوری آئیڈیل بیدل بھی زد پر آ گئے۔ اس سیاق میں اب پوری طرح دیکھا جاسکتا ہے کہ ٹکٹو کے قصیدہ نامرضیہ میں اصل معاملہ بقول ڈاکٹر عبدالغنی اجاب بیدل ہی کا تھا، آگرہ اور دہلی میں بھی جو اعتراضات ہوئے تھے تو اصل بات ہندی بیدل کی تھی اور یہاں بھی لفظ ’زود‘ کے جس استعمال کو محفل نظر قرار دیا گیا وہ دراصل غالب کے یہاں بیدل ہی سے آیا تھا۔ بیدل مرزا کا سب سے بڑا سرچشمہ فیض تھے۔

حالات کی نزاکت کو دیکھتے ہوئے دوست احباب نے صلح صفائی کا مشورہ دیا۔ غالب نے ’مشنوی باو مخالف‘ لکھی جسے بظاہر اس وقت ’آشتی نامہ‘ کہا گیا۔ لیکن غالب کہاں چوکنے والے تھے۔ اس میں جہاں بظاہر وضعداری کو نبھاتے ہوئے مقامی حضرات کی تعریف کی گئی تھی وہاں ’زود‘ سے حلق سند علی الامان بیدل کے شعر سے دی گئی۔ مزید یہ کہ مرزا نے بڑھ چڑھ کر بیدل کی تعریف کی، بیدل کو محیط بے ساحل اور ’قلزم فیض‘ لکھا اور یہ بھی کہا کہ ہندی ہونے کے باوجود بیدل، قتل کی طرح نادان نہیں تھا:

ی زود، غم زدہ کہ ترکیب است	بھیاں فقیر تھلیب است
بچناں آں محیط بی ساحل	قلزم فیض میرزا بیدل
از محبت حکایتی دارد	کہ بدظماں ہدایتی دارد

”حاشتی بیدل جنوں زدہ قدح آرزو بخوں زدہ“

ڈاکٹر عبدالغنی نے نشان دہی کی ہے کہ ”داوین والا شعر میرزا بیدل کا ہے اور ان کی مثنوی ’عرفان‘ میں موجود ہے“<sup>(48)</sup> وہ کہتے ہیں کہ کون کہہ سکتا ہے کہ میرزا غالب نے مثنوی بادخالف کی بحر اس شعر کا حوالہ دینے کی خاطر اختیار نہیں کی تھی، یا یہ کہ ”ودہ“ کے جس استعمال پر لوگوں نے اعتراض کیا تھا، وہ غالب نے میرزا بیدل سے اخذ نہیں کیا تھا۔“<sup>(49)</sup> وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ”یہ ایک شاگرد کی انتہائے عقیدت ہے کہ استاد کے اشعار کو اپنی ذاتی جاکھاؤ سمجھ کر حسب ضرورت بہ ادنیٰ تصرف اپنے کلام میں لے آتے ہیں۔“

وہ یہ نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں کہ سطر کلکتہ میں غالب نے دو مثنویاں ’چراغ دیہ‘ اور ’پادخالف‘ تصنیف کیں۔ دونوں بیدل کی دو مثنویوں ’طور معرفت‘ اور ’عرفان‘ کی بحروں میں ہیں اور دونوں میں استفادہ اور استفاضہ بیدل ظاہر ہے۔ انہوں نے یہ اطلاع بھی دی ہے کہ بیدل کی دو مثنویوں کے قلمی نسخے جن پر غالب کی دستخطی مہر ثبت ہے پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہیں، مثنوی ’طور معرفت‘ پر 1815 کی مہر ہے غالب نے اس پر اپنے قلم سے لکھا ہے:

ازیں صحیفہ بنوئی ظہور معرفت است

کہ ذرہ ذرہ چراغیاں بہ طور معرفت است

(اس صحیفے سے ایک ایسی معرفت کا ظہور ہوتا ہے، جس کا ذرہ ذرہ معرفت کے طور سے روشن ہے)

اسی طرح مثنوی ’محیط اعظم‘ کی تعریف میں اپنے نام کی مہر کے ساتھ غالب نے یہ شعر اپنے ہاتھ سے لکھا ہے:

ہر جانبی را کہ موجش گل کند جام جم است

آب حیاں آبجو سے از محیط اعظم است<sup>(50)</sup>

(ہر وہ خیاب جو کہ موج میں غرقاب ہو جاتا ہے، وہ جام جم ہے، آب حیات

اس ’محیط اعظم‘ کی محض ایک آبجو ہے)

مثنوی 'طور معرفت' کے بارے میں معلوم ہے کہ قیام بہار کے دوران 1827 میں غالب کی 'چراغ دہر' اسی مثنوی کی تزیین تھی سے لکھی گئی اور بحر بھی 'طور معرفت' والی اختیار کی گئی۔ صاف ظاہر ہے کہ 'معرفة' ہو 'معیط اعظم' یا 'طور معرفت' ہیدل کی غزل ہی نہیں ہیدل کی مثنویاں بھی غالب کو ہمیشہ عزیز رہیں اور ان کے اثرات غالب کی تمام تر تخلیقی زندگی کا اہم حصہ بنے رہے۔

#### (4)

غالب کا تہنی ارتقا ان کی شاعری کی طرح سچ و سچ ہے۔ یہ بات بھی صحیح ہے کہ بعد کو غالب نے ابتدائی مغل عہد کے شعرا سے بھی رشتہ جوڑا جیسا کہ خود انھوں نے ویلچر فارسی میں ذکر کیا ہے لیکن بقول ماہرین "یہ پوری حقیقت نہیں ہے خواہ اسے غالب ہی کے بیان کی تائید کیوں نہ حاصل ہو۔ اس کی تردید خود غالب کی شاعری کرتی ہے جو عرفی و نظیری سے بنیادی طور پر میل نہیں کھاتی اور ان کے اصلاً فکر کے باہر تک پہنچی ہوئی ہے۔ اس میں ہیدل کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔" (51) جملہ ماہرین غالب تصدیق کرتے ہیں کہ وقت نظر سے غور کیا جائے تو یہ حقیقت الم فشرع ہو جاتی ہے کہ غالب نے اجراع ہیدل 1821 کے بعد ترک نہیں کیا تھا۔ پاکستان کے پروفیسر محمد منور نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے:

"قاری اس وقت دھوکے میں مبتلا ہو جاتا ہے جب اس قسم کی غزلوں میں میرزا غالب قطع میں مہرور یا عرفی سے استفادہ کا ذکر کر دیتے ہیں۔ میرزا غالب صرف ان معاصرین کو 'فحاشی' دینے کی کوشش کرتے ہیں جنھوں نے ان کی زندگی میں شور مچایا تھا کہ اجراع ہیدل کی وجہ سے کلام غالب کھٹک ہو گیا ہے ورنہ اصل بات یہ ہے کہ اجراع ہیدل کے سامنے ہیدل سے احتفاظ کے اس قدر واضح شاہد باقی بھڑک رہا تھا کہ انھیں طرح علم تھا کہ ایک نہ ایک دن وہی سچ اس حقیقت کو پالے گا۔" (52)

مسئلہ دراصل فارسی مطلوب واکشن یعنی زبان کی فارسی آمیز ساخت کا تھا جس پر معترضین حرف لاتے تھے نہ کہ خیال بندی و فنکاری کا۔ غالب نے فکری بلوغت حاصل

کرنے کے بعد اس ڈکشن کو ترک کر دیا۔ اس اجمال کی تفصیل اگلے باب میں آئے گی۔ غالب نے جب صفائے زبان کی طرف توجہ کی تو عرفی و نظیری سے کسب فیض کیا۔ بقول وارث کرمانی:

”نظیری اور عرفی کی چڑی سے اسلوب میں سحر و ضرور پیدا ہوا ہوگا لیکن بنیادی طور پر وہ ساخت و پرداخت بیدل ہی کے رہے۔ غالب کی شاعری کا لفظیاد اور فکر انگیز لہجہ بھی اس بات کی تصدیق کرتا ہے۔ یہ لہجہ مبہم استعارات اور وسیع و ہندوؤں میں پلٹا ہوا تھا جو اٹھارہویں صدی کے اوائل میں ہی وضع کی گئی تھیں۔ لہذا ابتدائی مثل دور کے شاعروں (عرفی و نظیری) سے منسوب نہیں کی جاسکتی ہیں۔ غالب کو جو کچھ بڑا تھا وہ پچیس سال (اوپر کی بحث کی روشنی میں 31 سال) تک بیدل کے زیر سایہ بن چکے تھے۔“ (53)

ہنگ دہلی کے اہل علم جن سے غالب کے روابط تھے، ان میں سے بعض نے غالب کے ذاتی ارتقا اور فنی رویوں پر تھوڑا بہت اثر ڈالا ہوگا۔ انھیں وہ ’گرد و فرشتہ شکوہ‘ کہتے تھے۔ جیسا کہ شیفتہ کے مکان پر پڑھی گئی ایک غزل میں اپنے رفیقانِ معنوی کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے کہا ہے: (54)

ایکے راندی سخن اور نکتہ سرا بیانِ غم      چہ بجا صفتِ بسیارِ فنی از کمِ شان  
ہند را خوشِ نفسانندِ سخنور کہ بود      باورِ خلوتِ شان مشکِ فشانِ از دمِ شان  
مومن و نیر و صہبائی و علوی و انگاہ      حسرتی اشرف و آزرده بودِ اعظمِ شان  
غالب سوختہ جان گرچہ نیرزو بشمار      بہت در بزمِ سخنِ محطس و ہدمِ شان

(اے نکتہ سرا بیانِ غم کی بات کرنے والے تو کیوں ہم پر ان کے کم سراپائے سخن کا رعب ڈال رہا ہے۔ ہندوستان میں ایسے ایسے خوشِ نفساں ہیں کہ ان کی خلوتوں میں ہوا ان کے دم سے مشکِ فشانِ رانی ہے۔ ان لوگوں میں مومن، نیر، صہبائی اور علوی جیسے شاعر ہیں، حسرتی کو ان میں اشرف اور آزرده کو ان میں اعظم کہا جاسکتا ہے۔ یہ سوختہ جان غالب اگرچہ کسی شاعر میں نہیں مگر بھی بزمِ سخن میں ان لوگوں کا ہدم و دمِ نفس ہے۔)

بہر حال ان تمام عوامل کا نتیجہ یہ ہوا کہ خود غالب کی ناقدانہ گرفت اپنی شاعری پر مضبوط ہوتی چلی گئی حالانکہ اس کے لیے انھیں اپنے باطنی تنقید اور انتہا پرانہ تنقید سے سابلہ سال جرد آزما رہنا پڑا ہوگا۔ بہر حال یہ ثابت ہے کہ غالب کے ذہن سے 'بادۂ پارینہ بیدل' کی بونکھی نہ گئی۔ بیدل کے لاشعوری اثرات گہرے تھے اور بعد کے کلام کی تخلیقیت میں بھی 'بادۂ بیدل' کا شمار باقی رہا۔

غالب کے اطالوی نقاد علی ساعدے نوسانی نے غالب اور بیدل کے اسلوب پر لکھتے ہوئے ایک اور اہم اشارہ کیا ہے کہ بیدل کے یہاں جس طرح کے نادر مرکبات اور بندشیں ملتی ہیں جن میں الفاظ کا گھٹاؤ خلاف روزمرہ معلوم ہوتا ہے اور جن کی بنا پر بیدل کو خارج از آہنگ کہا گیا وہ دراصل سنگت مرکبات سے ملتی جلتی شکلیں ہیں۔ سنگت میں ایسی بندشیں عام ہیں۔ ان کی رائے بھی یہی ہے کہ غالب نے بیدل کو کبھی ترک نہیں کیا، اور اس بارے میں غلط فہمی پھیلنے کی بڑی وجہ خود غالب کے اپنے بیانات ہیں۔ وہ یہ دلچسپ نکتہ بھی اٹھاتے ہیں کہ بعد میں غالب نے اگر بیدل کے بارے میں کچھ کہا بھی تو اس کا تعلق ان کی فارسی شاعری سے ہے، اردو کلام سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں۔<sup>(55)</sup> آگے چل کر اپنے مطالعات اور تجزیوں میں ہم شواہد کی روشنی میں اس مقدمہ سے بحث کریں گے کہ بیدل کی شعریات اور اس کی زیر زمین لاشعوری پرچھ جدیاتی جڑوں کو غالب نے نہ صرف کبھی ترک نہیں کیا، بلکہ غالب نے انھیں اپنی تخلیقیت کی آتش دہن سے معنی پائی اور ادائیگی کی ایک ایسی سطح پر فائز کر دیا کہ یہی خصوصیات غالب شعریات کا نشان امتیاز اور غالب کے تخلیقی دستخط بن گئیں۔

ادب میں canon کا تصور مابعد جدید تنقید سے خاص ہے کہ ادب میں شاہکار متون کا محیط سکڑتا پھیلتا رہتا ہے، یہ سارے زمانوں کے لیے مقرر و متعین نہیں ہو جاتا یعنی اس میں تغیر ہوتا رہتا ہے۔ غالب اور بیدل کا رشتہ اس کی بہترین مثال ہے، یعنی جب کوئی بڑا شاعر سامنے آتا ہے تو بعض اوقات وہ اپنے سے پہلے کے ادبی سرمایہ کی نئی تعبیر و تفسیر پیش کر کے یا بازیافت کر کے پہلے سرمایہ سخن کی قدروقیمت میں فرق پیدا کر دیتا ہے۔ مزید

کے ہندی ایرانی نزاع کے بعد بیدل کو تقریباً دس نکالا دے دیا گیا تھا۔ وارث کرمانی کی اس بات میں وزن ہے کہ غالب نے اتاراج بیدل کر کے جس طرح بیدل کو ازسرنو دریافت کیا اور بیدل کی لکری بصیرت و فنکارانہ عظمت کو خراج عقیدت پیش کیا:

”اس کے بعد بیدل اس مقام پر نہیں رہے جہاں وہ پہنچا دیے گئے تھے۔“ (56)

غالب نے بیدل کی معنویت اور عظمت سے رشتہ جوڑ کر ان کو نئی زندگی بخشی۔ اس کے بعد بیدل نہ صرف canon میں centre stage ہو گئے بلکہ ان کی اور ان کے ساتھ سبک ہندی کی دھماک بھی سارے زمانے پر بیٹھ گئی۔

حالی نے شیخ معظم کے واقعہ میں یہ تو لکھا ہے کہ اس نوعمری میں یعنی دس گیارہ برس میں جب غالب نے شعر کہنا شروع کیا، ظہوری کا کلام غالب کے مطالعہ میں تھا۔ قیاس چاہتا ہے کہ اگر ظہوری ان کے مطالعے میں تھے تو دوسرے اساتذہ سے بھی وہ نا آشنا نہیں ہوں گے۔ کئی صدیوں پر محیط ایک پوری کنکشاں موجود تھی، اس نوعمری میں اس پوری کنکشاں سے غالب کے تخلیقی ذہن نے بیدل کا انتخاب کیا اور نہ صرف انتخاب کیا بلکہ بیدل کو عصائے نصر صحرائے سخن کے طور پر کچھ اس طرح سے اپنایا کہ فکر بیدل کا آرکی فیکس ان کے شعور و لاشعور پر ہمیشہ کے لیے مرتسم ہو گیا۔ ہم پہلے بحث کرتے ہیں کہ اس عہد کے تمام شعرائے فارسی میں سے غالب نے آستانہ بیدل ہی پر مجدد کرنے کو ترجیح کیوں دی، یا غلطہ بیدل ہی کو آہنگ اسد کے طور پر اختیار کیوں کیا جبکہ ایک سے ایک زحزمہ سنج بے مثال اور شاعر بے بدل موجود تھا۔ جیسا کہ اشارہ کیا گیا یہ حیرت انگیز اس لیے بھی ہے کہ حزمیں و خانہ آرزو کے نزاع کے بعد جو ادبی تنازعہ اٹھ کھڑا ہوا تھا اس نے بیدل کی حیثیت کو شدید نقصان پہنچایا تھا۔ آزاد و حالی و شبلی کے بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ نہ صرف بیدل کو حاشیہ پر ڈال دیا گیا تھا بلکہ ”بیدلیت“ کی اصطلاح کو ایک کلمہ مکروہ کے طور پر استعمال کیا جانے لگا تھا۔ ایسے میں بیدل کی شاعرانہ عظمت کو خراج تحسین پیش کرنا تخلیقی جرأت کا کام تو تھا ہی، عجیب و غریب خود اعتمادی کا کام بھی تھا۔ تعجب ہے کہ اس کم عمری میں غالب نے اس نور بصیرت کی کشش کو محسوس کر لیا جو شعر بیدل کا کرشمہ ہے۔ اول تو

حقیقی اتائے غالب دوسرے طبع معمولی ذہانت و فطانت کہ جس راہ پر قافلہ عام چارہا تھا غالب کو وہ راہ مرعوب نہ تھی، لیکن بیدل ہی کیوں؟ ماہرین اس راز سرست کو زیادہ نہیں کھولتے، شاید غیر محسوس افتادِ ذہنی، آزادی و وارستگی، جرأت افکار، فکرِ بیدل کی لاشعوری فلسفیانہ جڑیں یا شعری کلامیہ کی طبع معمولی توانائی یا نہ داری و سرست! ان سب سے یا کسی نہ کسی سے کوئی خاموش خاص رشتہ، جس کا جواب شاید غالب کے پاس بھی نہ ہو۔

غالب کی حقیقی افتاد اور داخلی رشتوں کی کھوج کے جس سفر پر ہم نکلے ہیں، ادبِ حیات و شخصیتِ بیدل، صاحبِ نظر ماہرین کی آرا، متنِ شعرِ بیدل و شعریاتِ بیدل خصوصاً 'عرقان' کے داخلی شواہد اور لاشعوری مقامی تہذیبی جڑوں اور دانشِ ہند سے ان کے رشتوں کے پیشِ نظر کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے تھیسس کو خاصی تقویت ملی ہے۔ بیدل کے شعری و فکری کلامیہ (ڈسکورس) سے غالب تک زمانی فاصلہ ایک صدی یا کچھ کم کا ہے لیکن ذہنی فاصلہ ایک قدم کا ہے۔ مثنوی 'محبِ اعظم' اور 'عرقان' میں مقامی حکایات اور ویدانت سے واقفیت کا سب کو علم تھا، لیکن واکیش شکل کے انکشافات نے دانشِ ہند کی صدیوں پرانی جڑوں سے بیدل کے فلسفیانہ رشتوں کو الم نشرح کر دیا ہے۔ عظیم شخصیتیں جس طرح صدیوں کے ماضی کی جڑوں میں اتری ہوئی ہوتی ہیں، اسی طرح مستقبل کی طرف بھی رخ رکھتی ہیں۔ گویا ان کے پیر پاتال میں اور سر آکاش میں ہوتا ہے اس میں کلام نہیں کہ پس سائنسیاتی اور مابعد جدید نئی فکریات دانشِ انسانی کا انکا قدم ہے۔ غالب کو پڑھتے ہوئے اکثر احساس ہوتا ہے کہ کائنات اکبر ہو کہ اصغر انسان ہو کہ وجود، معنی ہو کہ زبان، غالب نے فکری طود پر کسی مسئلے پر مطلق رائے دے کر اسے آئندہ کے لیے foreclose نہیں کیا، یعنی طرفوں کو بند نہیں کیا۔ جرأتِ فکری، ذہنی تنگ و باز، سعی و جستجو اور آزادی و کشادگی کا بھی رشتہ غالب و بیدل اور نئی فکریات کے بیچ ایک مضبوط پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ بیدل کو نئی فکریات کا پیشرو کہنا اسی رشتے کی رو سے ہے۔ پاکستانی فلسفی ادیب ضمیر علی ہدایتی بیدل شناسی کو اسی سمت میں آگے بڑھانا چاہتے تھے لیکن انہوں نے زندگی نے وفا نہیں کی، تاہم ان کا ایک اہم مضمون "بیدل سائنسیاتی فکر کا پیشرو" اس بارے میں بہت

سے نکات کی توثیق کر دیتا ہے جن سے ہمارے اس موقف کی تائید ہوتی ہے کہ ساقیاتی فکر اور مابعد جدید جدلیاتی سوچ کی جڑیں مشرقی دانش کی گہرائیوں میں پیوست ہیں اور بیدل و غالب کی شعریات سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔ ضمیر علی بدایونی دانش حاضر کی آفاقی جہت سے تو آشنا تھے، لیکن 'عرفان' میں موجزن دانش ہند کی تہہ تک رسائی ان کو حاصل نہ تھی۔ بہر حال مقامی ثقافتی رشتوں کی جڑوں بالخصوص (ब्रह्म) فلسفہ سخن سے بیدل کے متاثر ہونے کا اندازہ اگر واکیش شکل کی تحقیق سے ہو جاتا ہے تو دانش حاضر یا مستقبل کی طرف رخ، جس کا ذکر ہم اکثر کرتے رہے ہیں، اس کی تائید و توثیق ضمیر علی بدایونی کی خرد افروز تحریر سے ہو جاتی ہے۔ ذیل میں ہم بالاختصار دیکھیں گے کہ بیدل کی 'عرفان' کے مباحث متعلقہ سخن اور دانش ہند کے تصور (ब्रह्म) متعلقہ فلسفہ لسان، یعنی ان دونوں اور ساقیاتی فکر کے موقف میں کبھی گہری مماثلت اور بھرپورگی ہے۔ متن کی قوت بیدل کی نگاہ تجز سے پوشیدہ نہ تھی اس پر زور دیتے ہوئے ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں:

”موجودہ دور ساقیاتی فکر کا دور ہے۔ وجودیت اور انسان پرستی کا قانون لیجا چاچکا ہے۔ لیکن سادوں کے ذہن سے سورج کی درخشانی میں کوئی کی واقع نہیں ہوتی۔ ساقیاتی فکر کا سورج چمک رہا ہے لیکن یہ ساقیاتی فکر صرف ساقیات تک محدود نہیں بلکہ پس ساقیات اور مابعد جدیدیت تک محیط ہے۔ آج فرد کی جگہ سائنسوں نے، معنف کی جگہ متن نے لے لی ہے۔ آج کا کاری معانی کی تلاش میں معنف تک جانا ضروری خیال نہیں کرتا، بلکہ متن کی اس قوت سے رجوع کرتا ہے جو معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ بیدل کی نگاہ تجز سے متن کی یہ قوت پوشیدہ نہیں تھی، لیکن اس کی علامتیں مختلف ہیں۔ اس کا طرز انہماک اپنی نگاہت و روایت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے۔“ (57)

بیدل کے یہاں سخن کی اصطلاح کس طرح شاعرانہ فکر میں بنیاد کا کام کرتی ہے اور ان تمام مفہیم کا احاطہ کرتی ہے جو دانش ہند کی گونہ ہیں، کاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کر رہے ہیں، اور تو اور زمان و مکاں بھی سخن کے



امکانات میں سے ایک ہیں، ضمیر علی ہدایتی سے بنے۔

”ساختیاتی فکر نے متن، معنویت، مصنف اور قاری اور سب سے زیادہ تصور وقت پر اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔ آج ہم متن سے اٹھنے والی لہروں کو ایک نئی تعبیر سے آشنا کرتے ہیں۔ معنویت کا روایتی تصور اب اپنی اہمیت کھوتا جا رہا ہے اور اس کی جگہ دوسرے تصورات لے رہے ہیں۔ جن میں افراق اور التوائے معنی کے تصورات خاصے اہم ہیں۔ اب مصنف تصنیف کا واحد حوالہ نہیں رہا۔ قاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کر رہے ہیں۔ قاری اپنی قرأت کے عمل سے ادب پارے کو ایک نئی شکل عطا کرتا ہے اور اس کی متنی حقیقت (textual reality) کو اپنے طور پر دریافت کرتا ہے۔ متن اور قاری کی مشترکہ کاوشوں سے ادب پارہ حقیقت کا روپ اختیار کرتا ہے۔ کوئی ادب پارہ اپنی جگہ خود بخود نہیں ہوتا بلکہ وہ متون کی اجتماعی فضا ہی میں موجود رہ سکتا ہے۔ جسے متنی تعامل بھی کہا جاتا ہے۔ بیدل نے ”خن“ کی اصطلاح میں ان سارے مفہیم کی شیرازہ بندی کی ہے جو ساختیاتی فکر میں بکھرے ہوئے ہیں۔ بیدل کا سارا عالمی تناظر (world view) اسی لفظ خن میں پوشیدہ ہے۔ خن صرف انسان کی قوت گویائی یا اظہار و بیان کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ اس کی حیثیت وجودیاتی (ontological) ہے۔ کائنات میں اگر ارتقا کوئی کارخانہ پایا جاتا ہے تو خن اس ارتقا کا نقش داغی ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ تقریباً یہی صورت حال لفظ، لغت اور زبان کی ہے۔ بیدل کے نزدیک انسان کو خن کے مظاہر میں متعید ہے لیکن یہی خن اسے آزادی سے بھی آشنا کرتا ہے۔ بیدل کہتا ہے:

خاموش شو و پ میں کہ بے گشت و شنود

چیزی می گوئی و یہاں می شنوی

(خاموش ہو جا اور دیکھ کہ بغیر کہے نے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

دریدا کے نزدیک یہاں کوئی کائنات موجود نہیں، بجز متن کی کائنات کے اور بیدل کہتا ہے خن کے بارے میں:

دھار ایسی صیغی افسوں میں

جہاں زندہ اوست الخروں میں

(اس کے اظہار سیمائی کے بارے میں مت پوچھ، اس سے ایک جہان

بے پایاں زندہ ہے جس اس سے زیادہ کچھ نہ پوچھ)

(عید بھی ۱۹۸۸ء ہے) لاکاں (وید یا اچند) کے نزدیک زبان سے باہر حقیقت کا کوئی

وجود نہیں اور بیدل کہتا ہے:

باختا حقیقت باختا مجاز

پہ تشبیہ عالم پہ تنزیہ راز

(حقیقت کو چمپا اور مجاز کو ظاہر کر، عالم تشبیہ ہے اور تنزیہ راز ہے)

متن، زبان اور الفاظ کے بارے میں بیدل کے افکار ایک لفظ 'خن' کے استعمال سے

اپنا اظہار پاتے ہیں۔ سائنسیاتی مفکرین کے نزدیک یہ ہمیں متن کے ذریعے معلوم ہوتا ہے

کہ کائنات موجود ہے اور زبان میں موجود ساختیں متن کی معنویت کی تشکیل کرتی ہیں۔

بیدل نے لفظ 'خن' کو بڑی جامعیت کے ساتھ استعمال کیا ہے اور وہ کئی مقامات کا احاطہ کرتا

ہے۔ اپنی مشہور نثری کتاب 'چہار عنصر' میں لکھتا ہے۔

"اسی ہا حقیق گردیدہ خن روح کائنات است و اصل حقیق موجودات۔ ہر گاہ

باختاے معنی کوشد جہانے را نفس درویدین است و چوں افشاے مہارت جوشد

عائے دہر خود بالیدن۔"

یعنی خن کائنات کی روح اور موجودات کی اصل حقیقت ہے۔ خن جب اپنے معنی کو

چمپا لیتا ہے تو دنیا بھی فنا ہو جاتی ہے اور جب مہارت میں اس کا اظہار ہوتا ہے تو عالم کا

بھی ظہور ہوتا ہے۔ (۵۸)

ضمیر علی بدایونی نے فکرِ بیدل کو مابعد جدیدی مفکرین کے سیاق میں بھی دکھایا ہے۔

ہیڈلگر زبان (خن) کو Being کہتا ہے اس لیے کہ انسان کو وجود کا علم زبان اور معنی کے

ذریعے ہوتا ہے۔ سو سکر 'نشان' Sign (خن) کے راز کو سکھانے کے رشتے میں حقیقت کے

مراحل قرار دیتا ہے۔ درید کا 'متن' (Text) کا تصور دہی ہے جو بیدل کے یہاں سخن کا ہے۔ ہارتھ کہتا ہے تحریر خود کو لکھتی ہے یعنی سخن نقش گری کرتا ہے۔ ہائیڈلگر اور طارے کے نزدیک انسان نہیں بولتا زبان بولتی ہے یعنی سخن۔ بقول ضمیر علی بدایونی:

"بیدل ان رموز سے ہماری طرح آشنا تھا۔ وہ ان مفکرین سے دو قدم آگے بڑھ کر کہتا ہے:

بہر دھن و ہم دیگر هیچ

کہ غیر از سخن در جہاں نیست هیچ"

(ہم و گمان کے رشتے کو چھوڑ نہ کہ۔ سخن سے زیادہ دنیا میں کوئی چیز چھوڑ نہیں ہے)

آج بیسویں صدی کی فکری بلندیوں پر پہنچ کر ہیڈلگر کہتا ہے کہ آسانی قوت آخری بار زبان کی شکل میں نمودار ہوئی ہے اور زبان تاریخی امکانات میں سے ایک امکان نہیں ہے، بلکہ تاریخ زبان کے امکانات میں سے ایک امکان ہے۔ بیدل سخن کی حقیقت کی تلاش میں لوح و قلم تک پہنچ جاتا ہے بلکہ جبریل و وحی کی جہ میں بھی سخن ہی کو کارفرما دیکھتا ہے اور کہتا ہے:

مہمی اگر دعو لوح و قلم

کہ غیر از سخن چیست آہنبا رقم (59)

(اگر قو لوح و قلم کے دعو کا کچھ تو تھا، کھلے گا کہ اس میں سخن کے علاوہ کچھ بھی نہیں کھسا ہوا ہے)

زبان معنی سے لبریز ہے لیکن معنی کو احکام نہیں کیونکہ معنی انفرادیت یعنی اپنی نفی سے قائم ہوتا ہے، اسی لیے معنی اندر سے خالی ہے۔ چنانچہ ہر وہ چیز جو زبان سے قائم ہوتی ہے وہ منحصر بالغیر ہے، یعنی تعین سے آزاد ہے، یا خود اپنے جوہر سے خالی ہے، یعنی شونچ ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس کا ذکر واکیش شکل نے بھی 'عرفان' کے حوالے سے کیا ہے اور جس کا سلسلہ بودھی جدائی لکھ شونچ تک پہنچتا ہے۔ اس لوح کے تصورات دانش ہندی کی جڑوں سے آئے ہیں، اس لیے کہ دانش ہند سے پہلے ان تصورات کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا۔ نئی

فکر قبول کرتی ہے کہ زبان حقیقت کے مطلق اظہار سے عاجز ہے۔ بیدل بھی کہتا ہے کہ زبان میں کچھ ایسا نقص دائمی طور پر موجود ہے کہ صداقت تک اس کی رسائی نہیں ہو سکتی:

جہاں در اصعب او ناقص کند مست

مبث دامن حزن آتش بلند مست

(اس کے وصف کا بیان بساط سے باہر ہے۔ مبث دامن سے ہوا زدے کے شعلہ خود

نی بلند ہے)

زبان یعنی سخن کا مرکزی بحث معنی ہے۔ بیدل واحد شخص ہے جو کہتا ہے کہ معنی شاعری میں پہلے سے موجود نہیں ہوتے۔ مثلاًئے منصف تو معنی کا ایک طور ہے۔ دریدا سے صدیوں پہلے بیدل کہتا ہے کہ جب تک سخن باقی ہے معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ معنی دائمی طور پر تعین سے آزاد ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جو غالب کی جدی لائق تحقیقی فکری بہت سی گریں کھول دیتا ہے۔ بیدل کے حوالے سے ضمیر علی بدایونی نے معنی کے بحث کو خوبی سے سمیٹا ہے اور آئندہ غور و فکر کے بہت سے کلیدی نکات کا احاطہ کر لیا ہے۔

”ساقیاتی مفکرین سے پہلے بیدل نے ناصر علی سے گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی ندارد۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ شاعری میں پہلے سے معنی موجود ہو۔ ہر قاری اور ہر سامع اپنے ذہن کے معنی آفریں عمل کو کس طرح معطل کر سکتا ہے؟ مثلاًئے منصف تو معنی کا ایک قرینہ ہے۔ جب تک سخن باقی ہے معانی کے سلسلے جاری رہیں گے۔ دریدا ایک مابعد جدید مفکر ہے جس کے نزدیک متن میں معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور چونکہ رستا کہیں نہیں اس لیے متن تعین معنی سے دائمی طور پر آزاد رہتا ہے۔ دریدا کے دو تکنیکی نقطہ نظر (Deconstruction) کے مطابق معنی ہمیشہ موخر (defer) ہوتے رہتے ہیں۔ بیدل نے معنی کا جو تصور دیا ہے وہ دریدا کے تصور معنی سے کم معنی خیز نہیں۔ دریدا نے موخر کا لفظ استعمال کیا ہے اور بیدل نے معنی کے لیے عقیقی کا لفظ استعمال کیا ہے۔ کہتا ہے:

چہ دنیا؟ وہ لفظ سر کرئیں

چہ عقیقی؟ بمعنی نظر کرئیں

(دیا کیا ہے محض لفظ کی بادی گری ہے، اور عقیقی کیا ہے، معنی کی کارفرمائی ہے)

اور عقلی کے متعلق کہتا ہے کہ وہ ہم سے ایک دائمی فاصلے پر ہے۔ بیدل کا تصور معنی دریا کے تصور معنی کی طرح زمانی عنصر کا حامل ہے۔ یعنی زمانیت معنی کا لازمی جزو ہے۔ معنی ساکن نہیں حرکت میں ہے۔ متعین نہیں زیرِ تشکیل ہے۔ وہ ہے نہیں بلکہ ہونے کے عمل میں گرفتار ہے۔ اس موج کی طرح جو سطح دریا پر ہمیشہ لہراتی رہے گی اور اپنی دائمی روانی سے ہر دم تازہ دم ہوتی رہے گی۔ بیدل کے نزدیک معنی تو قائم ہونا چاہتا ہے لیکن اس کی زمانیت اسے گردش میں رکھتی ہے۔ بیدل کا تصور وقت معنی کی روح ہے۔ وقت کو قرار نہیں اس لیے معنی بھی دائمی طور پر گریزاں رہتا ہے۔<sup>(60)</sup>

بیدل کی فکریات کے کئی پہلو ہیں، ایک سے ایک معنی خیز اور لائقِ غور۔ ہر کوشش کے بعد احساس ہوتا ہے کہ مزید غور کی ضرورت ہے۔ جو عالم حسن کی گریز پائی کا ہے وہی فکر بیدل کا ہے:

ہم عمر با تو قدحِ زودیم و زلفتِ ربُّنِ غبارِ ما  
چہ قیامت کی نہی رہی دکھارِ ماہِ کنارِ ما  
(تمام عمر ساتھ ساتھ ہم پیالہ رہے لیکن ربُّنِ غبار نہیں کیا، کیا قیامت ہے کہ تو  
پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

بیدل ہندوستان کے عظیم شاعری ورثہ کی پیداوار ہیں اور اس کے ایک اعلیٰ نقیب و نمائندے بھی۔ بیدل کے ذہن و شعور میں دانشِ اسلامی و دانشِ ہندی کے سوتے کچھ اس طرح مل گئے ہیں کہ ایک نئی تخلیقی فکر وجود میں آگئی ہے اور اس کا فیضان براہِ راست غالب کو پہنچا ہے۔ بیدل کے وجدان اور نورِ بصیرت میں اُس کا اپنا عہد تمام ابعاد اور گہرائیوں کے ساتھ موجود ہے اور زمان و مکاں سے ماورا ہو کر بہمِ استعاروں میں لپٹے ہوئے اپنے ایمائی اسلوب کے ساتھ اس کا رخ مستقبل کی طرف بھی ہے، اور وہ ان بلند یوں کو بھی پالیتا ہے جن تک بیسویں صدی کے اختتام تک انسان کی رسائی ہوئی یا انیسویں صدی کے آئینہ وجود میں آج جو مسائل عکس ریز ہو رہے ہیں، وہ ان کو بھی انگیز کرتا ہے۔

یہ وہی بیدل ہے جن کو زمانے نے خارج آہنگ قرار دے کر مسترد کر دیا تھا اس لیے کہ ان کی فکر اپنے عہد میں اتنی انجمنی اور اتنی آگے تھی کہ ان کا زمانہ اس تک پہنچ نہ سکتا تھا۔ بیدل کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے اور اس کی جڑیں اپنی مٹی کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ اس کا یہ تصور کہ زمانیت سخن سے ہے، سخن ہی غفلت گری کرتا ہے اور سخن سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں مستقبل کی کردوں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ معنویت کے روایتی تصور کی جگہ معنی کے حرکیاتی تصور نے لے لی ہے اور زمانیت کی اشدستی لہریں متن کی نئی تعبیروں کی جلوہ گری کر رہی ہیں۔ بیدل کا فکری نظام سریت آلود اور حرکیاتی تھا۔ غالب کی جدلیاتی گردش نے اس کے تمام رنگوں کو نہ صرف چمکھا کر دیا بلکہ معنی کو برقیہ کر دینے کی تدوین طور پر اضطراب آشنا کر دیا۔ یہ شعر یاقی مجوزہ سے کم نہ تھا۔ غالب کا متن معنی کی تند و تیز شراب کی تخی سے بدست ہے۔ آج اگر غالب کا ایک ایک شعر و شعر امکاں کو اپنے نقش پا کے نیچے دبائے ہوئے بنے یا غالب کی آواز زود فہم نہ ہونے کے باوجود جنسِ نگاہ اور فردوسِ گوش بنی ہوئی ہے تو وہ متن کی قوت کی وجہ سے ہے جو زمان کے محور پر معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ کچھلی صدی میں طرح طرح کے نظریہ سازوں نے متن کے پردہ ساز میں اپنے اپنے دل کی دھڑکنوں کو سن لیا تھا اور اپنے اپنے غالب کو پالیا تھا تو اس میں کیا کلام ہے کہ غالب کی جدلیاتی گردش اور احوال و ایمانیت سے آج ایک سو صدی کی گریز پا معنویت صاف جھانک رہی ہے، اور قاری کی اپنی معنویت متن کی معنویت سے مل کر نئے آفاق کے در کھول رہی ہے۔

غالب کی تخلیقیت اور متن کی قوت میں بیدل کا فیضان شامل ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اگر بیدل نہ ہوتے تو کیا غالب ہوتے؟ غالب کا کمال یہ ہے کہ غالب نے فکر بیدل کے ڈسکورس یعنی کلامیہ کے محیطِ اعظم کو جذب کیا بلکہ اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ لگا کر اور اسے اردو کی جاودہ بیانی عطا کر کے نہ صرف اپنی تخلیقی عظمت و معجز بیانی کا لوہا منوایا، بلکہ ساتھ ہی بیدل کی اہمیت و معنویت کو بھی جریدہء عالم پر ہمیشہ کے لیے ثبت کر دیا۔

سبک ہندی اور ہیدل شعریات اور دانش ہند سے اس کے ظاہر اور زیر زمین رشتوں اور غالب کی جدلیاتی شعریات پر اس کے ممکنہ اثرات کی بحث اٹھانے اور اس بارہ خاص میں ضروری جہات و نکات کو نظر میں رکھنے کے بعد اب ہم معنی غالب کی سلسلہ وار قرأت سے رجوع کر سکیں گے۔ ہماری کوشش ہوگی کہ اشارہ بھر ہی سہی لیک سے ہٹ کر close reading کا در وا کر سکیں۔ اس کے لیے چار ابواب مختص کیے گئے ہیں، یہ سلسلہ ساتویں، آٹھویں، نویں اور دسویں باب میں جاری رہے گا۔ آخری دو ابواب گیارھواں اور بارھواں شعریات و جدلیاتی فکر اور شخصیت و آزادی کے مباحث کو سمیٹنے اور نتائج کو جانچنے پر کھنے کے لیے وقف کیے جائیں گے۔



## حواشی

- 1 عیاضی، غالب علیہ، مرتبہ ثناء احمد قاروقی، ص 51
- 2 ایضاً، ص 297
- 3 عبدالغنی، فیض، بیہل، ص 51-50
- 4 ردالمحتجہ اول میں اس کا پہلا مصرع یوں تھا: "اسد افسوس و درد ناشای بے گمراہاں" جسے بعد میں غالب نے بدل دیا۔ (رضا، ص 151)
- 5 بیہل کے حالات و زلی کے آغاز سے لیے گئے ہیں :  
عبدالغنی، فیض، بیہل، لاہور 1982:  
نور الحسن انصاری، قاری ادیب احمد اور ملک ذہیب، دہلی 1969، ص 222-180:  
نالیپوری گارنام مرزا غالب، حیدرآباد 1997:  
ثناء احمد قاروقی "مرزا غالب اور بیہل" سب دس حیدرآباد، دسمبر 2003، ص 8-15:  
واحد کرمانی "غالب کی شعریات اور بیہل" ادیب سائنسی دہلی، اپریل 2007، ص 69-65:  
بیہل نے اپنے حالات اپنی نثری کتاب 'چہرہ غم' میں بھی فلسفیانہ انداز میں بیان کیے ہیں  
(کلیات، بیہل، طبع کامل 1342 شمسی):  
بندربان داس ٹوٹو، تذکرہ سفینہ خوشگو، بہ صبح و کتر سید حکیم امیر، دفتر دوم، تھمران، 2011،  
(تقریبہ بیہل، ص 109-98)
- 6 ثناء احمد قاروقی، ص 13
- 7 عبدالغنی، ص 195
- 8 ایضاً، ص 197
- 9 ایضاً، ص 201
- 10 ایضاً، ص 198
- 11 ایضاً، ص 201-202
- 12 ایضاً، ص 208-210
- 13 ایضاً، ص 222-224



- 14 ایضاً، ص 228
- 15 سلیٹر فرنگو، ص 106
- 16 ایضاً، ص 105
- 17 وارث کرمانی، ص 67؛ عہد افغانی، ص 139
- 18 نور الحسن انصاری، ص 180-181
- 19 وارث کرمانی، ص 66
- 20 عہد افغانی، ص 28
- 21 ایضاً، ص 139
- 22 نور الحسن انصاری، ص 187
- 23 عہد افغانی، ص 187
- 24 نکات اشعرا، ص 24-25
- 25 وارث کرمانی، ص 67
- 26 ملاحظہ ہو:
- حمید احمد خاں، ص 87-137:
- عہد افغانی، ص 80-150؛ صحیفہ لاہور، غالب نمبر، جنوری 1969:
- وارث کرمانی، ص 28-18، ادب سرائے، ص 65-69:
- ٹارا احمد فاروقی، ص 13-14
- 27 حمید احمد خاں، ص 118-121
- 28 غلطوبہ غالب، جلد اول، ص 306-307
- 29 حمید احمد خاں، ص 122-125
- 30 عہد افغانی، ص 67-70
- 31 ایضاً، ص 61-67
- 32 ٹارا احمد فاروقی، سب زمیں، ص 13-15
- 33 وارث کرمانی، ص 66
- 34 ایضاً، ص 68

ایضاً، ص 68	35
عبدالغنی، ص 78-79	36
نور الحسن انصاری، ص 198-222	37
شعوی عرفان، مشمولہ کلیات بیدل، جلد سوم (طبع کامل) 1967	38
Wagish Shukla, "Mirza Bedil's 'Irfan' and Yogavasushta", Paper (MSS) Presented at the International Conference on Bedil at Jamia Millia Islamia, 17-21 March, 2004.	39
Wagish Shukla, p. 2-3	40
Wagish Shukla, p. 4	41
Wagish Shukla, p. 5	42
ماہرہ ہو: ساقیات، جس ساقیات اور شرقی شعریات	43
نور الحسن انصاری، ص 220-222	44
دارت کرانی، ص 47	45
قاضی عبدالودود، غالب پر حیثیت محقق، ص 45	46
خلیق انجم، غالب کا سفر نکلت اور ادبی محرک، ص 101, 103	47
عبدالغنی، ص 107؛ کلیات بیدل، جلد سوم، طبع کامل، شعوی عرفان، ص 181	48
ایضاً، ص 107	49
ایضاً، ص 85-86	50
دارت کرانی، ص 19	51
نحوالہ عبدالغنی، ص 11	52
دارت کرانی، ص 21	53
یادگار، ص 230	54
علی سائید سے یوسانی، "Ghalib and Bedil's Style"، انگریزین غالب سمینار، مرتبہ حسین حسین خاں، نئی دہلی 1970، ص 63-74	55
دارت کرانی، ص 138-151	56

57 ضمیر علی بداینی، ”بیدل سہیلیاتی فکر کا پیشرو“، الفاظ، علی گڑھ، ص 21

58 ایضاً، ص 22, 23

59 ایضاً، ص 23

60 ایضاً، ص 25



## باب ہفتم

### اوراقِ پژمرده، واردات اور دلِ گداخته

یادِ روزے کہ نفسِ سلسلہ یارب تھا  
 نالہ دل پہ کمرِ دامنِ قطعِ شب تھا  
 پہ چمنا کدہٗ حسرتِ ذوقِ دیدار  
 دیدہ گوخوں ہو تماشائے جنی مطلب تھا  
 جوہرِ فکرِ نہ اقلحیٰ نیرنگِ خیال  
 حسنِ آئینہ و آئینہٗ جنی مشرب تھا  
 آبرکارِ گرفتارِ سرِ زلفِ ہوا  
 دلِ دیوانہ کہ وارثِ ہر مذہب تھا

اوراقِ پژمرده (دژم برگے) یا کلامِ منسوخ کے بارے میں غلط فہمیاں ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ غالب کی ابتدائے عمر کی کجروی کو نشانہ بنایا گیا وہ دراصل اتنی فکر و خیال یا شعریات کی کجروی نہیں جتنا زبان و بیان و ڈکشن کی ناہمواری تھی۔ غالب نے شروع میں فیضانِ بیدل میں حدودِ حدِ ڈوبے ہونے کی وجہ سے، یا فارسی دانی کے زعم میں یا بہارِ ایجابی بیدل کی پر جوش کجروی میں، یا صحیح یا غلط یہ سوچنے کی وجہ سے کہ اگر قابلیت اور جوہرِ طبع کا سکہ منوانا ہے تو علامۃ الناس کی زبان سے اجتناب ضروری ہے، انھوں نے جس نوع کے ڈکشن کو ابتدائے عمر میں شعری اظہار کا وسیلہ بنایا تھا، وہ نہ اردو تھا نہ فارسی۔ کہنے کو تو وہ ریختہ لکھ رہے تھے لیکن سوچ فارسی رہے تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ فارسی میں اردو لکھ رہے تھے۔ خود حالی نے لکھا ہے :

”فارسیّت کا رنگ ابتدا ہی میں مرزا کی بول چال اور ان کی قوت متخیلہ پر چڑھ گیا تھا۔۔۔ جیسے خیالات انہی تھے، ویسی ہی زبان غیر بانوس تھی، فارسی زبان کے مصادر، فارسی کے حروف و اہل اور قواعد فعل جو کہ فارسی کی خصوصیات میں سے ہیں، ان کو مرزا اردو میں استعمال کرتے تھے۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر ان میں ایک لفظ بھی بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہو جائے۔ بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مختصر جات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔“ (۱)

مگر فکر و خیال بھی اسی قدر ہے جس قدر زبان و بیان کے ذریعے وہ قائم ہوتا ہے۔ زبان شاعری کے میڈیم کے بجائے اس کی شرط اسی لیے ہے کہ بقول سوسنجر کوئی بدلول آج تک ایسا نہیں معلوم جو بغیر وال کے قائم ہو، وہ خواہ لفظ ہو، ترکیب ہو، اسباق، استعارہ، تشبیہ، لفظ، اشارہ یا کہانیہ ہو۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب کی قوت متخیلہ ابتدائے نوجوانی ہی سے اس قدر پر جوش اور پراگندہ تھی کہ خیالات کے فضا کے آگے زبان و بیان عاجز نظر آتے ہیں۔ اردو تنقید میں غالب کی ابتدائی شاعری اور بیرونی بیدل پر اعتراض کی ابتدا حالی و آزاد سے ہوتی ہے۔ آپ حیات میں آزاد لکھتے ہیں:

”جس قدر عالم میں مرزا کا نام بلند ہے اس سے ہزاروں درجہ عالم معنی میں کلام بند ہے، بلکہ اکثر شعرا ایسے اپنی درجہء رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک پہنچ نہیں سکتے۔“ (۲)

حالی کہتے ہیں کہ مرزا ان کی الطبع لڑکوں کی طرح تھے جو سیدھے سادے اشعار کی نسبت مشکل اور پیچیدہ اشعار کو زیادہ شوق سے پڑھتے ہیں، مرزا کا بیدل کی طرف کھینچنا اور بیدل کی بیرونی کرنا شاید اس وجہ سے بھی تھا۔ اس کے بعد حالی نے نمونہ غالب کے سات اشعار درج کیے ہیں۔ ان پر حاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے چونکہ ان میں کوئی لطافت معلوم نہیں ہوتی ان کے معنی بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف ایک شعر کی شرح جو کسی قدر آسان ہے بطور نمونے کے درج کی ہے تاکہ اندازہ ہو کہ مرزا کس قدر ’کاوش‘ سے نئی قسم کے مضمون پیدا کرتے تھے۔ وہ سات کی سات بیتیں حالی نے مرزا کے نظری کلام سے

لیں یعنی جو جنہیں غالب نے اپنے دیوان ریختہ کو انتخاب کرتے وقت اس میں سے نکال دی تھیں۔ اس کے بعد لکھتے ہیں :

”مگر اب بھی ان کے دیوان میں ایک ٹمٹ کے قریب بہت سے اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن پر اردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہو سکتا ہے۔“ (3)

اس کے بعد جو شعر دیے ہیں ان میں یہ اشعار بھی ہیں :

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمناے نشاط

تو ہو اور آپ ہمدِ رنگِ گلستاں ہوتا

یک قدمِ وحشت سے درہی دھڑر امکاں کھلا

جادو اجڑاے دو عالمِ وحشت کا شیرازہ تھا

حالی نے میر تقی میر کی بیٹشین کوئی کی جو روایت نقل کی تھی (4) اس نے بھی بیدل کے تتبع کو کجروی اور مہمل نگاری قرار دینے میں خاصا کردار ادا کیا۔ حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام کا یہ کہنا صحیح ہے کہ غالب کا سلسلہ نسب بجائے اردو کے فارسی گو شعرا سے ملتا ہے۔ چونکہ اس دور کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں ایک بھی دیسی اردو لفظ شامل نہیں :

اسدِ خستہ گرفتارِ دو عالمِ اوہام 178

مشکل آساں کن یک طلقِ عتافل تا چند (خ)  
بعض جگہ کوئی دیسی لفظ اتفاق سے آسکتا ہے، مثلاً یہ مشہور شعر :

شمارِ سحرِ مرغوب بہت مشکل پسند آیا 141

تماشاے ہیک کفِ بردیا صد دل پسند آیا (خ)

لیکن اس کی یہ وجہ ہرگز نہیں تھی کہ غالب ریختے کی ایک صدی کو فراموش کر کے براہِ راست فارسی سے رشتہ جوڑنے کا ڈھنگ (5) نکالنے کی کوشش کر رہے تھے۔ نوجوان غالب کا مسئلہ دراصل اتنا سادہ نہیں تھا جتنا حمید احمد خاں جیسے ذہین نقاد خیال کرتے ہیں۔ ان کا یہ کہنا کہ غالب کو ”گویا یہ احساس ہی نہیں تھا کہ میر نام کا بھی کوئی شخص ہو گزرا ہے“ (6)

محل نظر ہے۔ کیونکہ ایک سے زیادہ روایتیں موجود ہیں کہ میر کے آخری برسوں میں حسام الدین حیدر نے جو مرزا کے بچپن کے دوست تھے، لکھنؤ جا کر میر کو مرزا کا کلام دکھایا تھا جب مرزا کی عمر تیرہ چودہ برس سے زیادہ نہ تھی<sup>(7)</sup> اور ان سے رائے مانگی تھی، جس پر انھوں نے وہ مشہور جملہ کہا تھا جسے آزاد اور حالی دونوں نے نقل کیا ہے۔ مسئلہ فقط اردو سے قطع نظر کرنے یا فارسیت میں حلول کرنے کا تھا ہی نہیں، بلکہ نوعیت کے اعتبار سے مسئلہ فقط لسانی نہیں تھا، یہ اتنا شعر کے خارجی لباس کا نہیں تھا شعری عمل کی داخلی روح یا اندرونی نظام کا تھا۔ غالب متاخرین فارسی شعرا یا سبک ہندی کی شعریات میں ڈوبے ہوئے تھے۔ ان شعرا میں بالخصوص بیدل کی واردات کا ان کے دل و دماغ پر اتنا گہرا اثر تھا کہ اگر وہ کسی سے مسابقت کرتے ہیں تو فقط اس شعریات سے اور یہ بغیر پیچیدہ بیانی اور خیال بندی کے ممکن نہ تھا۔ یہ روایت تجزیہ ریت اور نازک خیالی کی پر بیچ راہوں سے گزرنے کے بعد خود فارسی میں 'خارج از آہنگ' سمجھی جانے لگی تھی، اور غالب نے تو اسے اپنے داخلی اضطراب و الجھاب سے مزید پیچیدہ اور معنائی بنادیا تھا۔ چنانچہ وہ سب اعتراض جو دبے لفظوں میں بیدل پر کیے جاتے تھے، اب شد و مد سے غالب کی شاعری پر ہونے لگے۔

حالی اپنی نیک نیتی کی وجہ سے دفاع کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"مرزا اول اول ایسے رستے پر چلے گئے تھے کہ اگر استقامت طبع اور سلامت ذہن اور بعض صحیح المذاق دوستوں کی روک ٹوک اور کچھ جھج بھج مصروں کی خرد گیری اور وطن و تریض سے رونا نہ ہوتی تو وہ شدہ شدہ منزل مقصود سے بہت دور جا پڑتے۔ سنا گیا ہے کہ اہل دہلی مشاعروں میں جہاں مرزا بھی ہوتے تھے تعریفاً ایسی لڑائیں کھڑی کرتے تھے جو اتفاقاً اور ترکیبوں کے لحاظ سے تو بہت پر شوکت و شاندار معلوم ہوتی تھیں، مگر معنی ندارد، گویا مرزا پر ظاہر کرتے تھے کہ آپ کا کلام ایسا ہوتا ہے۔"<sup>(8)</sup>

مولوی عبدالقادر راجپوری کا لہجہ بھی سب ماہرین نقل کرتے ہیں:

"ایک دفعہ مولوی عبدالقادر راجپوری نے جو کہایت عریفہ الطبع تھے اور جن کو چار روز قبل دہلی سے قسطنطنیہ رہا تھا، مرزا سے کسی موقع پر یہ کہا کہ آپ کا ایک

اردو شعر کچھ میں نہیں آتا: اور اسی وقت وہ مصرعے خود موزوں کر کے مرزا کے سامنے پڑھے۔

پہلے تو روشن گل بھینس کے اطرے سے نکال  
پھر دوا بھتی ہے گل بھینس کے اطرے سے نکال

مرزا سن کر خلت حیران ہوئے! اور کہا حاشا یہ میرا شعر نہیں۔ مولوی عبدالقادر نے اردو مزاح کہا میں نے خود آپ کے دیوان میں دیکھا ہے: اور دیوان ہوتو میں اب دکھا سکتا ہوں۔ آخر مرزا کو معلوم ہوا کہ مجھ پر اس پیرائے میں اعتراض کرتے ہیں: اور گویا یہ جانتے ہیں کہ تمہارے دیوان میں اس قسم کے اشعار ہوتے ہیں۔<sup>(9)</sup>

پری گارنا غالب کے ابتدائی عہد کے کلام کی ناقافی قدر شناسی کے لیے حالی اور ان کے ہم عصر نقادوں کو مورد التزام قرار دیتی ہیں۔ حالی نے غالب کے اسلوب اور اشعار کی پیچیدگی کے بارے میں آزدہ سے جو واقعات و لطائف روایت کیے ہیں وہ بھی کم اہم نہیں۔ بیشک آزدہ اعلیٰ درجے کے سخن فہم تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ غالب کے اشعار اپنی پیچیدگی اور الجھاؤ کی وجہ سے بہ آسانی پہچانے جاتے ہیں۔ ایک دفعہ کسی نے انہیں یہ شعر سنایا تو انہوں نے کہا کہ اس میں غالب کا کیا ہے یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے:

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا لگاؤ کا  
لاکھوں بناؤ ایک گھڑنا عتاب میں

پری گارنا کہتی ہیں:

”بچ پچھے تو ہم کو یہی شعر بہم اور پیچیدہ دکھائی دیتا ہے۔“<sup>(10)</sup>

جبکہ حالی اس کو سہل صفت کی عمدہ مثال قرار دیتے ہیں، گویا اس سے آزدہ تو دھوکا کھا ہی گئے حالی بھی دھوکا کھا گئے:

”چنگ نہ مولانا نہایت صاف اور سربلغ الفہم اشعار کو پسند کرتے تھے، اس لیے مرزا کا کلام سن کر اکثر الجھتے تھے اور ان کی طرز کو ہمیشہ نام رکھتے تھے۔ مگر اس روز اس شعر کو سن کر دہد کرنے لگے اور حجب ہو کر پوچھا کہ یہ کس کا شعر ہے؟



کہا گیا کہ مرزا غالب کا۔ چنگز وہ مرزا کے شعر کی بھی تعریف نہیں کرتے تھے اور اس روز لاطینی میں بے ساختہ اُن کے منہ سے تعریف نکل گئی تھی، غالب کا نام سن کر بلور حراج کے بھی کہ اُن کی عادت تھی فرمایا، "اُس میں مرزا کی کیا تعریف ہے یہ تو خاص فارسی طرز کا شعر ہے" (۱۱)

بہر حال یہ رویہ فقط آزدہ یا دوسرے معاصرین کا نہ تھا سب سے زیادہ مولانا فضل حق خیر آبادی کا تھا جن کی غالب بہت عزت کرتے تھے۔ سخت گیری کرنے والوں میں وہ ٹش ٹش تھے۔ حالی کہتے ہیں کہ جب انھوں نے بہت روک ٹوک کرنی شروع کی تو غالب نے اردو کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا دو ٹکٹ کے قریب نکال ڈالا اور "اس کے بعد اس روٹ پر چلا بالکل چھوڑ دیا۔" (۱۲)

اس نوع کے بیانات بعد میں بہت سی فلفلیہ باتوں کا باعث بنے۔ جیسا کہ ہم نے کہا ہے دراصل بات اتنی سادہ نہیں تھی جتنی سہولت سے کہہ دی گئی۔ چوبیدگی اور الجھاؤ کی تعبیریں بھی اتنی آسان نہیں جیسا کہ خود حالی اور آزدہ کی تذکرہ مثال میں ہم نے دیکھا۔ نیز بیدل سے غالب کا رشتہ بھی اتنا سیدھا سادہ نہیں تھا کہ یہاں بتالیا وہاں توڑ دیا۔ یہ میکا کی تو یقیناً نہیں شاید اختیاری بھی نہیں تھا، اس میں بہت سی لاشعوری گتھیاں بھی ہیں۔ اس سلسلے کی کچھ بحث پچھلے باب میں گزر چکی ہے۔ ایک قابل غور نکتہ یہ ہے کہ جب یہ سب چل رہا تھا، غالب نے بالخصوص ستر کلکتہ کے بعد بوجہ خود ہی 'اردو' سے کھینچا اور فارسی کو ترجیحی بنیادوں پر اختیار کرنا شروع کر دیا۔

۱۸۳۳ میں غالب نے پہلی بار منتخب اردو کلام شائع کرنے کی غرض سے اشعار جمع کیے، لیکن تقریباً کے انتظار میں دیوان رکا رہا۔ ۱۸۴۱ میں جب پہلی بار دیوان اردو شائع ہوا (۱۳) جس میں اس تمام کلام کا انتخاب شامل کیا گیا جو غالب نے کم و بیش ۱۸۳۳ تک لکھا تھا۔ ستر کلکتہ کے بعد وہ بہ حیثیت فارسی شاعر کے زیادہ مشہور ہو چکے تھے اور اب وہ منصوبہ بند طریقے سے چاہتے بھی یہی تھے کہ وہ بلور فارسی شاعر کے جانے جائیں، چنانچہ انھوں نے فارسی شاعری کو باضابطہ کمال اور اردو کو کسر شان سمجھنا بھی اسی دور میں شروع

کر دیا۔ اس سیاق میں جب اردو کلام کو فارسی کے مقابلہ پر ’برگے وژم‘ یعنی ’اوراقِ پُرمردہ‘ کہا گیا تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اب وہ تریخی طور پر فارسی کو ذریعہ افکار سمجھنے لگے ہیں:

ہمست نقصاں یک دو جزوست از سواد ریختہ

کاس وژم برگِ ز غلجین فرہنگِ من است

(اس میں کیا ہرج ہے کہ ریختہ کے شعر میرے کلام کا ایک چھوٹا سا حصہ (ایک

دو جزو) ہیں، آخر وہ میرے گلستانِ معنی کے کچھ اوراقِ پُرمردہ ہی تو ہیں) (14)

اشعار کے انتخاب کے بارے میں بھی طرح طرح کی روایتیں ہیں۔ آزاد کا بیان ہے کہ یہ انتخاب مولانا فضل حق خیر آبادی اور مرزا خانی کو قوال دہلی نے کیا۔ دونوں صاحبوں نے دیکھ کر انتخاب کیا۔<sup>(15)</sup> حالی نے اس سلسلہ میں فضل حق، آذرہ اور شیفتہ کا ذکر کیا ہے۔<sup>(16)</sup> شیخ محمد اکرام کا کہنا ہے کہ مرزا کے اپنے بیانات اور معاصر تذکروں سے خیال ہوتا ہے کہ انتخاب خود غالب نے کیا اور غالب یہ خیال درست ہے۔<sup>(17)</sup> ہمارا خیال ہے کہ غالب قطع و برید کا سلسلہ ایک طویل مدت تک جاری رہا، نچہ شیرانی اور گل رعنا کے انتخاب تو خود غالب کے اپنے کیے ہوئے ہیں اور سطر فلکات سے کچھ پہلے (1828) اور دورانِ سطر (1828) کے ہیں۔ دہلی آنے کے بعد بھی یہ سلسلہ جاری رہا، فضل حق خیر آبادی کی تعظیم و تکریم اور مسیحہ بختی کے پیش نظر ممکن ہے کہ ان کو بھی دکھایا گیا اور ان کی رائے بھی لی گئی۔ لیکن 1833 میں آخری شکل جس سے دیوان شائع ہوا وہ غالب ہی کی دی ہوئی تھی۔

یہ تو ممکن ہے کہ روک ٹوک کرنے، رائے دینے اور کہنے سننے والوں میں وہ سب شریک رہے ہوں جن کے نام لیے گئے لیکن انتخاب غالب کا اپنا ہے اور قطع نظر خارجی حالات کے، داخلی و فنی ارتقائی عمل کا نتیجہ بھی ہے۔ یہ انتخابی عمل غالب کے یہاں بعد میں بھی جاری رہا۔ متداول اردو دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا اور یہ معلوم ہے کہ بعد کے کہے ہوئے اپنے کلام میں سے بھی غالب نے ہر ہر شعر کو دیوان میں شامل نہیں کیا۔

بھوپال میں ابتدائی کلام غالب کے جو نسخے دریافت ہوئے ان میں سے پہلا نسخہ جو غالب کے اپنے خط میں ہے، اس میں 19 سال تک کا کلام اور دوسرے نسخے میں 24 سال تک کا کلام ہے۔<sup>(18)</sup> یہ دوسرا نسخہ پہلے دریافت ہوا اور 1921 میں بھوپال سے نسخہ حمید یہ کے نام سے شائع ہوا<sup>(19)</sup> دوسرا نسخہ کہیں پچاس برس بعد غالب صدی کے موقع پر دریافت ہوا اور بھی شائع کیا گیا۔<sup>(20)</sup> غالب کی ابتدائی شاعری کی جو مذمت حالی و آزاد سے شروع ہوئی تھی، بخجوری کی محاسن کلام غالب اور نسخہ حمید یہ کی اشاعت کے بعد اس کی شدت میں کچھ کمی آئی اور ابتدائی کلام کی اہمیت کو پرکھا اور جانچا جانے لگا۔ پری گارٹا کہتی ہیں<sup>(21)</sup> کہ حالی کے محاکے کبھی کبھی زیادہ ہی سخت ہوتے ہیں۔ ان کا نظریہ وہ نہیں تھا جس کے بارے میں کسی نے کہا ہے 'کاش تم جانتے کہ شاعری کس خس و خاشاک میں بے جھجک اُگتی اور پروان چڑھتی ہے۔ مرزا کی اپنی جوانی کے دنوں کے بارے میں یہ بیان اور حالی کا محاکہ خصوصیت سے قابل غور ہے:

"ہم فرہنگ بے گانہ و بانام و ننگ و دشمن، ہمارا ہاتھ ہم نہیں دبا اودھن ہم رنگ، پائے بے راہ و بے دہان بے سرو نہ گئے۔ درختست خویش گروں را اختیار و در آزار خویش دشمن را آموزگار۔ حیوی رفتار من از مسجد و بکناہ گرد آنکشت، و خانقاہ و سیکدہ را چہ یک و گردو۔"

(نیک نای اور دولت میرے لیے اجنبی ہیں۔ اور میں خود نام و ننگ کا دشمن ہوں۔ فرہاد بے لوگوں کا ہم نہیں ہوں اور اودھنوں کے ساتھ میرا پارناہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے حامی ہیں اور زبان یادہ گوئی کی خورک۔ اپنے ہی سر پر مصیبت توڑنے میں چرہٴ حتم پیشہ کا میں مددگار ہوں اور دشمن کا صلاح کار۔ میری ہمارگ وڑ سے مسجد اور بُت خانے سے گرد لٹھ رہی ہے اور خانقاہ و سیکدہ ایک دوسرے پر گرے پڑ رہے ہیں)" ترجمہ اسامہ قادری

اس کے بعد حالی یہ خیال ظاہر کرتے ہیں کہ مرزا نے لڑکپن اور جوانی کا زمانہ ایسی باتوں میں گتوایا جن سے کسی بھی شائستہ انسان کو کوئی سروکار نہیں ہونا چاہیے۔ حالی نے مرزا کی جن کوتاہیوں پر حرف گیری کی ہے ان میں "شہپان" اور "عرقی تاک" کا شوق اور مذہبی

معاملات میں مرزا کی بے پروائی بھی ہے۔ اور یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ اس غفلت و ہدستی اور شور سدا سے پری چہرہ گان کے عالم میں بھی انھوں نے شاعری کی طرف توجہ کی۔<sup>(22)</sup>

غالب کے اردو کلام کے بارے میں حالی کی روایات کے اثر سے بالعموم یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ انتخاب کرتے ہوئے غالب نے اپنے ابتدائی کلام میں سے جو دو ٹکٹ کے قریب نکال ڈالا تھا، وہ دو جہانی کلام تمام کا تمام ازحد پیچیدہ اور پیچیدہ از فہم تھا۔ عام طور پر یہ بھی سمجھا جاتا رہا کہ متداول دیوان غالب میں صرف بعد کے دور کا اور نسبتاً پختگی کو پہنچا ہوا کلام شامل ہے اور گویا خام اور ناقص ہونے کی وجہ سے ابتدائی دور کے تمام کے تمام کلام کو یکسر اس سے نکال دیا گیا۔ اس کلیتہاً غلط خیال کے پیدا ہونے اور غالیات میں تاویر قائم رہنے کی بڑی وجہ کلام غالب کے متن کی تاریخی ترتیب کا دستیاب نہ ہونا تھا، جس سے یہ معلوم نہیں ہو سکتا تھا کہ دراصل حقیقت اس کے برعکس تھی اور ابتدائی کلام کا معتد بہ حصہ متداول دیوان میں شامل کیا گیا۔ جیسا کہ اب معلوم ہو چکا ہے کہ بہت سے عمدہ اشعار اور بعض بے مثال غزلیں جو متداول دیوان میں شامل ہیں وہ 1818 سے پہلے لکھی گئیں جب غالب کی عمر انیس برس سے بھی کم تھی۔ ان سے ہم آگے چل کر بحث کریں گے۔

ڈاکٹر عبداللطیف اور شیخ محمد اکرام نے اس راہ میں اولین قدم اٹھائے، ان کے بعد اس سلسلے کا سب سے جامع اور قابل قدر کام امتیاز علی خاں عرشی نے کیا۔<sup>(23)</sup> امتیاز علی خاں عرشی نے پہلے حصے کا نام 'کنج معانی' رکھا اور بعد کے کلام کو 'نوائے سروش' میں شائع کیا۔ پری گارٹا نے شکایت کی ہے کہ ستم ظریفی یہ کہ اس بعد کے حصہ کے متن کو متداول دیوان کے متن کے مطابق رہنے دیا گیا اور اس کی وہ قرأت درج نہ کی جس کا تعلق ابتدائی دور سے تھا، اور ان اشعار کو 'کنج معانی' سے خارج کر دیا گیا۔ چنانچہ پہلے سے چلی آرہی غلط فہمی جوں کی توں برقرار رہی اور سب اُسی پرانے ڈھرے پر چلتے رہے۔ بارے یہ کہی کالی داس گیتنا رضا کے دیوان غالب (کامل) نسخہ رضا کی اشاعت سے حال ہی میں کسی حد تک دور ہوئی ہے جس کا پہلا ایڈیشن 1988 میں شائع ہوا۔<sup>(24)</sup>

کالی داس گیتنا رضا نے غالب کے تمام اردو کلام کو حتی الامکان تاریخی ترتیب سے

مرحب کر دیا ہے اور اس کا نام دیوان غالب کا مل نسخہ رضا رکھا ہے۔ اس میں نسخہ بھوپال خطہ غالب (1816)، نسخہ بھوپال (مشمولہ نسخہ حمید یہ) (1821)، نسخہ شیرانی (1826) اور گل رعنا (1828) کو سامنے رکھنے سے ابتدائی دور کے کلام کا متن تمام و کمال سامنے آ جاتا ہے جس سے ارتقائی تبدیلیوں کو بڑی حد تک جانچا پرکھا جاسکتا ہے اور معروضی رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ہم ذیل میں چارے مطالعے کے بعد بعض ترمیمات کو نشان زد کر رہے ہیں جن سے روایت اول یعنی 19 برس تک کے کلام میں غالب نے بعد کو کیا تبدیلیاں کیں، اور وہ کن وجوہ سے تھیں، نیز کس نوعیت کی تھیں، اس کی تمام و کمال معروضی سائنسی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اوپر ہم یہ بحث اٹھا آئے ہیں کہ بالعموم جس تبدیلی کو طرز فکر یا طرز خیال کی تبدیلی کہا گیا وہ اتنی فکر و خیال، شعریات یا تخلیقی ذہن کی تبدیلی نہیں تھی جتنی زبان و بیان اور دشمن کی تبدیلی تھی۔ ان ترمیمات سے نہ صرف یہ امر قطعی طور پر ثابت ہو جاتا ہے کہ تبدیلی دشمن و گرامر کی تھی، بلکہ کئی دیگر غلط فہمیوں کا ازالہ بھی اپنے آپ ہو جاتا ہے۔ ذیل میں سب کی سب مثالیں 19 برس سے پہلے کے کلام یعنی رولینڈ اول کی ہیں اور سامنے وہ ترمیمات دی گئی ہیں جو بعد کو غالب نے ان اشعار میں کیں۔

(صفحات نمبر نسخہ رضا لائے ہیں):

صفحہ نمبر	سابقہ متن	ترمیم شدہ متن
140	آتھیں پاہوں گداز دشت دندان نہ پوچھو	(بدل کر بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش دریا کر دیا)
142	اسد خاک در بخاندہ باہر فرق پاشیدن	(بدل کر اسد خاک در بخاندہ اب سر پر اڑاتا ہوں)
151	اسد انہوں دور و ناخشا ہائے گمراہاں	(بدل کر مجھے داؤخن میں خوف گمراہی نہیں غالب کر دیا)
153	اسد طرز آشنایاں قدردان نکتہ نخی ہیں	(بدل کر اسد ادب فطرت قدردان لفظ و معنی ہیں کر دیا)
155	لے تو لوں سوتے میں اس کے بوسہ ہائے پاکمر	(بدل کر پانو کا بوسہ کر دیا)

- 156 شعلہ خس میں منہ خوں در رگ نہاں ہو جائے گا (بدل کر جیسے خوں رگ میں کر دیا)
- 161 تپش آئینہ پرواز تمنا معلوم (معلوم کو بدل کر لائی کر دیا)
- 162 جاں داد گاہ کا حوصلہ فرصت گداخت (ترک کو بدل کر گداخت ہے کر دیا)
- 166 شمع رویاں کی سرکشیت حنائی دیکھ کر (شمع رویاں کو بدل کر شمع رویوں کر دیا)
- 167 دل ز گرمی تپاک ابل دنیا جل گیا (بدل کر دیکھ کر طرز تپاک ابل دنیا جل گیا کر دیا)
- 169 ہے شفق از سوز دل با آتش افروختہ (بدل کر ہے شفق سوز بھر کی آگ کی بالیدگی کر دیا)
- 170 اے عروے مصلحت چندے پہ ضبط المردہ وہ (پورا شعر بدل دیا)
- کر دنی ہے جمع تاب شوقی ویدار دوست اے دل ناعاقبت اندیش ضبط شوق کر کون لاسکتا ہے تاب جلوہ دیدار دوست
- 171 ہے بقدر نیزہ از بالائے دار افروختہ (ہے سوا نیزے پہ اس کے قامت نوخیز ہے)
- 174 ہے لب گل کو درواجنیدین برگ اشتیاج (جنم ہر برگ سے ہے گل کے لب کو اشتیاج)
- 189 نکالے ہے زپائے شمع برجاماندہ خار آتش (نہ نکلے شمع کے پا سے نکالے گرد خار آتش)
- 197 ہو گیا در کشن آباو جراحست ہائے دل (گلشن آباو دل بھروسہ میں ہو جائے ہے)
- 197 برق زار جلوہ ہے از خود بیرون ہائے حسن (برق سلطانی نظر ہے جلوہ ہے پاک حسن)
- 207 تمیز عظمیٰ دشمنی و نیکی پر حرف (تمیز دشمنی و نیکی میں لاکھ باتیں ہیں)
- 209 ہوئی تقریب مع شوق دیدن خانہ ویرانی (ہوئی ہے مانع ذوق تماشا خانہ ویرانی)
- 211 در شقی تامل ہے فسون پیہ در گوش (انجم سادہ لونی پیہ گوش حریفان ہے)
- 218 حسد پیانہ ہے دل عالم آب تماشا ہو (حسد سے دل اگر المردہ ہے گرم تماشا ہو)
- 219 اگر وہ سرد جاں بخش خرام بہتر از آدے (اگر وہ سرد قد گرم خرام ناز آباوے)

- 239 (ہضم خواہاں سے فروغی نثر نام ناز ہے) (ہضم خواہاں غامضی میں بھی نوا پرداز ہے)
- 241 راجہ دل بروئی (الفاظ اولیں)
- 244 آئینہ نفس سے ہو حیران کدورت با (آئینہ نفس سے بھی ہوتا ہے کدورت کش)
- 246 عشق یک پر افکار من (عشق پر لفظی بھی)
- 258 بارغ خاموشی دل سے طری عشق اسد (گم رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب نفس سوختہ رمز چمن اجمالی ہے ہم بھاپاں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے)
- (انفس برس سے پہلے کی اس قول سے سنو شیرانی (1828) کے وقت غالب نے یہ مطلع حذف کر کے نیا مطلع شامل کر دیا)

غور سے ملاحظہ کریں تو صاف اندازہ ہو جاتا ہے کہ شاعر کی ترجیحات کیا ہیں اور ترمیم کیوں کی جا رہی ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ روایت اول (1816) اور روایت دوم (1821) کے لسانی اور صرفی و نحوی رویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ابتدائے عمر میں غالب فارسی مصادر، فارسی تواضع، فارسی حروف جار، فارسی لاحقوں، فارسی جملوں اور بعض فارسی بندشوں کو یہ دیکھے بغیر کہ یہ اردو میں کبپ سکتی ہیں یا نہیں، جوں کا توں باندھ دیتے تھے۔ فارسی صرف و نحو کے کچھ اجزاء بالخصوص عطف و اضافت اور تراکیب صوتی و معنوی تو پہلے ہی اردو میں جذب ہو چکی ہیں وہ اردو کا حصہ ہیں۔ اسی طرح بعض جمعیں اور حروف بھی اردو میں شیر و شکر ہو گئے ہیں جو آج اردو کے امتیازی حسن، کھنک اور چستی کا باعث ہیں۔ لیکن بعض صرفی و نحوی اجزاء ایسے بھی ہیں جو اردو کے امتیازی لسانی ہینٹس سے میل نہیں کھاتے اور ان کا شمول دودھ میں شکر کی طرح نہیں بلکہ دودھ میں شکر کی طرح ہے۔ زبانیں اپنے ہینٹس اور مزاج کے مطابق اپنے فیصلے خود کرتی ہیں، اس میں قطعاً کوئی باہری زور زبردستی نہیں چلتی، چہ جائیکہ کوئی شاعر بلافاہ روزگار ہی کیوں نہ ہو۔ کچھ مستحیات ضرور ہیں، جہاں اندر کی تخلیقی آگ اس نوعیت کی ہے کہ زبان تکمیل جاتی ہے اور معیاتی آتش کدہ سے اظہار کا لاوا ایسے ابلتا ہے کہ سب کچھ زیر و زبر ہو جاتا

ہے، لیکن ہر وقت ایسا نہیں ہوتا، اور زبان بالعموم ایسے تمام بیرونی صرفی و نحوی اجزا کو جو اس کے انجمنی شخصیات کا حصہ نہیں بن سکتے، مسترد کر دیتی ہے یا پلٹ دیتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے فارسی کے پورے کے پورے مصادر یا توابع فعل یا ان افعال سے بننے والے اسمائے صفت یا ترکیبیں یا بندشیں جو اردو کو اس نہیں آئیں، بعد میں غالب نے اپنی ترمیمات میں حتی الامکان ان کو بدل دیا، مثلاً دردناک شاہی ہائے گمراہاں، بقدر نیزہ از بالائے دافروختہ، زپائے شمع برجا ماندہ خار آتش، برفرق پاشیدن، یک پر افشاندن، جھینڈنا برگ اختلاج، ردودن ہائے حسن، شوق دیدن خانہ ویرانی، رفتہ دل بردنی، کردنی وغیرہ ان سب کو بعد میں خود غالب نے ترمیم کر کے بدل دیا۔ اردو میں فارسی، عربی، دہلی، ہر طرح کی تھیں کھپ جاتی ہیں لیکن بعض فارسی تھیں اردو کی استعلائی حسن کاری کا حصہ نہیں بن پاتیں، مثلاً مندیجہ بالا جدول ترمیمات میں خاک و درمیکانہ ہا، دردناک شاہی ہائے گمراہاں، بوسہ ہائے پا، از سوز دل ہا، جراحت ہا، کدورت ہا، ردودن ہا، خلوت شب ہا، وغیرہ، متعدد جگہ غالب نے 'ہا' سے بننے والی تھوں اور ترکیبوں نیز طرز آشتیاں، شمع رویاں وغیرہ فارسی اسمیہ صفاتیہ تھوں کو اکثر اردو کلمات سے بدل دیا (فقط اکاؤنٹ مثالیں یادگار رہ گئیں)، نیز اردو افعال، اردو اعدادی افعال، یا اردو تھوں کو ترمیم شدہ مصرعوں میں لانے سے دشمن میں بہاد کی کیفیت، صفائی اور روانی پیدا ہوگئی۔ ترکیبوں میں بھی جہاں غراہت زیادہ تھی یا ایسے غیر مزوج فارسی صرفی و نحوی اجزا جو بندشوں کی حسن کاری اور درخشندگی میں مزاحم تھے، غالب نے انھیں اردو افعال، اردو کلموں اور شیم کلموں سے بدل دیا، مثلاً مثل خوں در رگ نہاں کو بدل کر 'جیسے خوں رگ میں نہاں' کر دیا، یا 'مگداز تہ' کو 'مگداز ہے' یا 'پرواز تہنا معلوم' کو 'پرواز تہنا لائی' یا 'گرمی جاگ اہل دنیا' کو بدل کر 'طرزہ تپاک اہل دنیا' یا 'آتش افروختہ' کو 'جگر کی آگ' کر دیا۔ اسی طرح 'اے عدوے مصلحت چہرے بہ ضبط افسردہ رہ' میں سوائے فعل 'رہ' کے پورا مصرع فارسی بندش میں تھا، اس مقطع کو خارج کر کے غالب نے پورا مصرع بدل دیا۔ 'ضبط شوق کز نیزہ کون لاسکتا ہے تاب' دونوں مصرعوں میں اردو فعل لانے سے شعر کیا سے کیا ہو گیا۔ اسی طرح 'ہے بقدر نیزہ از



بالا سے وا افروختہ میں سوائے 'ہے' کے پورا مصرع قاری میں تھا، ترمیم کے بعد 'ہے' سوا نیزے سے اس کے قاصد فوجیر کے' بولتا ہوا مصرع ہو گیا۔ یوں دوسرے مصرع (آفتاب روز محشر ہے گل دستار دوست) سے مل کر مصرع اول کا ایچ نکھر کر سامنے آگیا اگرچہ مضمون وہی رہا۔ اسی طرح مشہور شعر (وگر نہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں) کا مصرع اول پہلے 'ورشتی تامل' ہے فسون پندہ در گوشہ تھا، غالب نے نامانوس ترکیب 'ورشتی تامل' کو 'بھوم سادہ لوتی' سے بدل کر اور پندہ در گوشہ کو پندہ گوش حریفان سے بدل کر شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ اسی طرح مشہور شعر (سرمہ تو کہوے کہ دود شعلہ آواز ہے) کا مصرع اول پہلے 'مختم خواباں سے فروش نشہ زار باز ہے' لیکن بات مختم خواباں کے فحشہستی کی نہیں تھی 'سرمہ اور دود شعلہ آواز کی مناسبت سے 'نوا پرداز' ہونے کی تھی، 'سے فروش نشہ زار باز' بھرتی کی ترکیب تھی، ترمیم میں خامشی کی جدلیاتی گردش (مختم خواباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے) سے پورا شعر معنی پروری اور ایچ سازی کا کرشمہ بن گیا۔ اسی طرح انیس برس سے پہلے کا مقطع:

258 باغ خاموشی دل سے سخن عشق اسد

نفس سوشد رمز جن ایمانی ہے

انجمنی قاری ترکیبوں کا مجموعہ محض تھا، غالب نے اسے القاء کر کے اردو کا رچاؤ لے لے ہوئے ایک بولتا ہوا نیا مقطع اس کی جگہ رکھ دیا اور دیوان حیدرآبول میں بھی اسی کو شامل کیا:

258 آگ رہا ہے در و دیور سے سبزہ غالب

ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

اس میں اردو کا رچاؤ ہی نہیں، رس، روانی اور گھلاوٹ بھی ہے۔ غالب کے سلیس اشعار سے گماں ہوتا ہے کہ اشعار سادہ و سہل ہیں یا جیسا کہ حانی، آذرودہ یا بعض معاصرین کو دھوکا ہوا تھا کہ سہل متعجب ہیں۔ لیکن غالب کے ایسے اشعار اکثر مشکل سے بھی زیادہ مشکل ہوتے ہیں، اور کوئی نہ کوئی بیجا ہوتا ہے کہ معنی گرہ در گرہ اور پیکر در پیکر کھتا ہے، اور جیسا کہ آگے کے سفر میں ہم دیکھیں گے، جدلیاتی وضع کے ذرا سے مس سے یا گھماؤ

سے معنی کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے اور اس کی تحلیل آسان نہیں رہتی۔

ترمیمات کے اس جائزہ سے متعدد دلچسپ حقائق سامنے آتے ہیں :

(1) فارسی کے غیر مزوج صرئی و صغریٰ اجزاء، شعروں اور بندشوں کا یہ سلسلہ روایت اول یعنی انیس برس تک کے کلام کے ساتھ ساتھ تقریباً ختم ہو جاتا ہے۔ اب تک جن ترمیمات کا حوالہ دیا گیا وہ سب کی سب روایت اول یعنی انیس برس تک کے کلام سے ہیں۔

(2) روایت دوم یعنی انیس سے چوبیس برس تک کے کلام یا حاشیوں پر جو اشعار ہیں، ان میں غیر مزوج فارسی اجزاء جن کی مثالیں دی گئیں، تقریباً نہ ہونے کے برابر ہیں۔

(3) چنانچہ اس جائزہ سے یہ حقیقت معروضی طور پر پوری طرح ثابت ہو جاتی ہے کہ تہدیلی 18 برس کی عمر میں واقع ہوئی، نہ کہ پچیس برس کی عمر میں جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے۔

(4) مزید یہ کہ یہ تہدیلی زیادہ تر صفائی زبان، دشمن اور گرامر کے اجزا کی تھی نہ کہ تخلیقی رو ہے، شعریات یا اقوالِ ذہنی کی۔ خود غالب کا یہ کہنا کہ

”... پچیس برس کی عمر تک مضامین لکھی گئیں... آخر بہ تیرائی تو اس

دیوان کو دور کیا، اوراقِ یک لہم چاک کیے...“ (25)

معروضی حقائق کی روشنی میں صحیح نہیں، کیونکہ تہدیلی کا انیس برس میں ہونا ثابت ہے۔ نیز مضامین خیالی سے مراد منتخب مضامین نہیں بلکہ وہ مضامین جو تجرید بہت محض یا لفظی شعبہ بازی سے پیدا ہوتے ہیں۔ آگے چل کر اس سلسلے میں ہم مزید شواہد پیش کریں گے۔

(5) ماہرین میں صرف حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام ہیں جنہوں نے محسوس کیا ہے کہ تہدیلی انیس برس کے زمانے میں ہونے لگی تھی لیکن وہ بھی اس بات کو نشان زد نہیں کرتے کہ تہدیلی بچہ بھر دھڑکی، مضمون و خیال کی یا شعریات کی نہیں بلکہ ملفوظی و لسانی نوعیت کی تھی، اس لیے کہ خیال یا مضمون بھر دھڑکا نہیں ہوتا، یہ قائم لسانی ساخت سے ہوتا ہے۔ حمید احمد خاں نے پہلے اور دوسرے دور کی تاریخوں کے تعین سے متعلق شیخ محمد اکرام سے اختلاف بھی کیا ہے۔ (26) بہر حال روایت اول کے متن کا جو تجزیہ اوپر ہم نے پیش کیا

ہے اس سے یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ تبدیلی مجدد خیال و مضمون کی نہیں، ملفوظی لسانی ساخت کی تھی اور دور اول (19 برس) کے بعد غیر منہجانی فارسی اجزا کے معاملے میں مرزا محتاط ہو گئے نتیجتاً زبان میں صفائی و سلاست پیدا ہو گئی اور وہ فکشن جو فارسی گرامر کے غیر مزوج اجزا سے بھرا ہوا، پوجھل اور جھجک تھا، اس میں اب اردو کا رس، نکھار اور رچاؤ آنے لگا اور سلاست و روانی بڑھنے لگی۔

(6) مضامین خیالی بعد میں بھی جاری رہے۔ اس مرحلہ پر تبدیلی زیادہ تر ملفوظی ساخت اور زبان کے پیرایوں اور بندشوں اور گرامر کی تھی، طرز خیال یا انداز دہنی کی نہیں تھی۔ طرز اغیار جو بنیادی طور پر خیال بندی، دقیقہ ری، مضمون آفرینی سے عبارت تھا اس کا تعلق فقط گرامر یا فارسی کے غیر مزوج اجزا یا لفظوں اور ترکیبوں کی بازی گری سے نہیں، شعریات اور حقیقی مزاج و انداز دہنی سے تھا، پس شعریات یا تخلیقی عمل کی وضع میں کوئی break واقع نہیں ہوا، شعر پاتی وضع میں ارتقائی عمل برابر جاری رہا اور اگر کہیں کوئی تبدیلی نظر آتی ہے تو وہ دہنی و تخلیقی عمل کی اس ارتقائی پختگی کا حصہ ہے جو نامیاتی عمل کا لازمہ ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ ہنرمندی و فنکاری پر برابر اس کا اثر پڑتا رہتا ہے۔

(7) یہ مطابقت بھی معنی دار ہے کہ انیس برس کی عمر ہی وہ زمانہ ہے جب شخص کی تبدیلی رونما ہوتی ہے اور مرزا "اسد" کی بجائے "غالب" کہنے لگتے ہیں۔ اسی سال یعنی 1231ھ (1816) میں غالب نے ایک اور نئی مہر بھی خواتی "اسد اللہ القالب 1231ھ" جو بطور جمع تھی یہی جمع بقول ناک رام شخص کی تبدیلی میں بھی کام آیا اور 1816 سے مرزا بجائے اسد کے غالب شخص کہنے لگے۔ یہی سال یعنی 1231ھ رولیت اول یعنی دیوان اردو خطۂ غالب (نسخہ بھوپال) کی کتابت کا بھی ہے۔ اس نسخہ (1816) اور دوسرے نسخہ (1821) جو نسخہ حمید یہ میں شامل ہے ان دونوں میں پانچ چھ برس کا فرق ہے۔ ان چھ برسوں یعنی 19 سے 25 برس کے کلام میں فارسی کے غیر مزوج اجزا کی ترمیمات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہمیں اس سارے کلام میں فارسی گرامر کے غلو کی بہت کم ترمیمات ملی ہیں، ان میں نمایاں ترمیمات صرف دو ہیں :

320 عشرت ایہاں چہ یوے گل و کو دور چراغ (بدل کر یوے گل تالہ دل دوو چراغ  
مخل کر دیا)

327 اب میں ہوں اور غویں دو عالم معاملہ (بدل کر اب میں ہوں اور ماتم یک  
شہر آرزو کر دیا)

ظاہر ہے کہ ترمیمات زبان و دکشن کی یعنی فارسی گرامر کے غیر مزوج اجزا کو خارج کرنے اور آہنگ اسد کو آہنگ اردو سے مربوط کرنے اور فارسی و اردو کے ایک حسن کارانہ استخراجی آہنگ کو اپنانے کی سمت میں ہیں۔ یعنی ان کا تعلق غیر مزوج فارسی گرامر اور غیر ضروری لفظی بازی گری سے ہے نہ کہ طرز بیدل کو ترک کر دینے سے جیسا کہ عرف عام میں سمجھ لیا گیا ہے۔ اس غلط فہمی کو راہ دینے میں فقط حالی و آزاد کا نہیں، خود غالب کا بھی ہاتھ ہے جبکہ تہذیبی فارسی کے غیر مزوج مصادر اور ہتھوں اور بندھنوں اور لفظی ساخت کی زائیدہ تھی نہ کہ خیال پروری یا مضمون آفرینی یا شعریات کی جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی، جو بعد کو بھی جاری رہی اور جو سبب ہندی کی تخلیقی توسیع اور شعر پاتی ارتقا کا حصہ تھی۔

(8) ترمیمات کے تجزیوں میں علاوہ تہذیبی کے 19 برس کی عمر میں واقع ہونے اور 25 برس میں واقع نہ ہونے کا ایک اور ثبوت شافی یہ بھی ہے کہ ابتدائی کلام سارا کا سارا فارسی کے غیر مزوج اجزا کے غلو میں دبا ہوا نہیں تھا، ایک خاص حصہ اردو کی حسن کاری، رچاؤ اور رس کا آئینہ دار بھی تھا، اور یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ اس نوع کی غزلوں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ ان وافر مثالوں سے اس حقیقت کا راز بھی کھل جاتا ہے کہ اس نوع کے تخلیقی انداز بیان پر قدرت بھی مرزا کو روزِ اول سے حاصل تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ غزلیں اچانک بعد میں پیدا ہو گئی، یعنی یہ جو ہر بھی مرزا میں ابتدائے عمر سے ملتا ہے۔ ذیل کی تمام غزلیں روایت اول (1816) یعنی انیس برس سے پہلے کے زمانہ کی غزلیں ہیں جو اس نوع کی تخلیقیت کا منہ بولنا ثبوت ہیں کہ یہ خصوصیت بھی علاوہ دوسری خصوصیات کے شروع سے موجود تھی۔ (نخ سے مراد نسخہ اول ہے اور نخ مع خط کشیدہ سے مراد یہ کہ متداول دیوان میں شامل کیا گیا) :

- 140 نقش فریادی ہے کس کی شوٹی تحریر کا
- 145 دیدہ گوخوں ہو تماشاے چمن مطلب تھا
- 147 بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
- 150 چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا
- 153 لطافت ہے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
- 158 شب کہ ذوق گفتگو سے تیری دل بیتاب تھا
- 161 عرض نیاز عشق کے قائل نہیں رہا
- 166 آگ اس کمر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
- 174 گلشن میں بندوبست بہ رنگ و گر ہے آج
- 177 اے طفل خود معاملہ قد سے عصا بلند
- 186 گل کھلے خنپے چٹکتے لگے اور صبح ہوئی
- 188 آتا ہے دماغ حسرت دل کا شمار پار
- 199 تماشاے گلشن تمناے چیدن
- 201 غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
- 202 جہاں حیران نقش قدم دیکھتے ہیں
- 204 دہر و حرم آئینہ نگر تماشا
- 204 اے آگنی فریب تماشا کہاں نہیں
- 208 دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
- 208 اے نواساز تماشا سر بکف جلا ہوں میں
- 210 میں چشم واکشاہ و گلشن نظر فریب
- 211 میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں
- 211 وگرد خواب کی مضمر میں افسانے میں تعمیریں
- 218 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو

237	آرزو سے ہے خلعتِ آرزو مطلب مجھے	نخ
247	وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے	نخ
252	کہ خامشی کو ہے حیرانِ بیاں تجھ سے	نخ
253	کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے	نخ
254	سایہ شاخِ گل افغی نظر آتا ہے مجھے	نخ
262	افسونِ انتظار تمنا کہیں جسے	نخ
268	لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے	نخ
276	اسد بند قباے یار ہے فردوس کا غنچہ	نخ
288	بچ و تاب دل نصیبِ خاطر آگاہ ہے	نخ

یہ سب غزلیں یا اشعار رولینٹ اول یعنی (نخ) کے ہیں یعنی 19 برس سے پہلے کے کلام سے ہیں جب مرزا کا دل و دماغِ فارسی کے غلبہ میں تھا اور تخلصیت میں فارسی گرامر کی شدت تھی جیسا کہ اس زمانے کی ترمیمات میں ہم نے اوپر دیکھا۔ اس کے باوجود اردو کا لوج اور رچاؤ لیے ہوئے حسنِ کاری کے نمونے بھی جو اس دور کے کلام میں ملتے ہیں کم نہیں ہیں۔ ان میں زیادہ تر کا شمار آج غالب کے مقبول ترین کلام میں ہوتا ہے۔ (دو کلام غزلیں یا اشعار جہاں نخ کا سکہ ہے، متداول دہلی میں شامل کی گئیں)

(9) انیس برس کے بعد سے جیسے جیسے فارسی کے غیر مزوج اجزا کا غلبہ اور شدت کم ہونے لگی، کلام میں اردو کے نکھار، رچاؤ، گھاٹ اور استراحتی حسنِ کاری میں اضافہ ہونے لگا۔ متن (ق) یا (نخ) کے حاشیوں پر (نخ + ق +) یعنی 19 سے 24 برس تک کی مدت کے متن میں ایسی ایسی رواں دواں اور مرصع غزلیں ملنے لگتی ہیں کہ باہر و شاہد۔ ان میں بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن کا شمار غالب کے شاہکار کلام میں کیا جاتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ باہر و شاہد غزلیں بھی اسی زمانہ کی تخلیق ہیں جسے حرفِ عام میں غالب کی کجروی اور گمراہی کا زمانہ کہا گیا ہے۔ ان پانچ چھ برسوں یعنی (نخ) اور (ق) نیز ان کے حاشیوں پر ملنے والی یہ غزلیں ایک دو نہیں بچیں سے بھی زیادہ ہیں۔ پہلی ہی غزل ’غنچہ‘

ناگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ ہوں' کا مقطع ہی اعلان کر رہا ہے کہ تبدیلی ہو چکی ہے اور اب 'مکتفہ غالب' (یعنی ریتانہ) 'رہک فارسی' بن کر فارسی سے آنکھیں لڑانے لگا ہے۔ (منج کے نشان سے مراد ہے یہ کلام لٹو کے حاشیہ پر ملتا ہے):

- 294 جو یہ کہے کہ ریتانہ کیونکے ہو رہک فارسی  
مکتفہ غالب ایکبار پڑھ کے اُسے سنا کہ ہیں (خ+)
- 294 غنچہ ناگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ ہوں... ارغ (خ+)
- 294 وہ فراق اور وہ وصال کہاں... ارغ (خ+)
- 295 وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو... ارغ (خ+)
- 297 درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے... ارغ (خ+)
- 298 عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی... (خ+)
- 299 چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے... ارغ (خ+)
- 300 بھرا سی بے وفا پہ مرتے ہیں... ارغ (خ+)
- 301 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے... ارغ (خ+)
- 303 کھینٹے رہے جنوں کی حکایات غونچکاں... ارغ (خ+)
- 304 رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے... ارغ (خ+)
- 312 دہر جڑ جلوہ یکسانی معشوق نہیں... ارغ (ق)
- 319 کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پاؤ... ارغ (ق)
- 320 کارخانے سے جنوں کے بھی میں مریاں نکلا... ارغ (ق)
- 321 دہر میں نقش وفا وچہ تسلی نہ ہوا... ارغ (ق)
- 322 شوق ہر رنگ رقیب سر و سماں نکلا... ارغ (ق)
- 326 گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا... ارغ (ق)
- 327 بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہوتا... ارغ (ق)
- 328 بھر مجھے دیدہ تر یاد آیا... ارغ (ق)

- 329 نفس نہ انجمن آرزو سے باہر سمجھ... رنج (ق)
- 330 حسن غزے کی کشاکش سے چٹھا میرے بعد... رنج (ق)
- 332 حریب مطب مشکل نہیں فسونِ نیاز..... رنج (ق)
- 332 نہ گلِ نقشہ ہوں نہ پردہ ساز... رنج (ق)
- 334 آہ کو چاہیے اک عمر اڑ ہونے تک... رنج (ق)
- 343 گر خاموشی سے فائدہ اخفائے حال ہے... رنج (ق)
- 348 ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے... رنج (ق)
- 347 جب تک وہاں رخم نہ پیدا کرے کوئی... رنج (ق)

(10) (رنج) اور (ق) سے مقول یہ سارا کلام ان برسوں کا ہے جب غالب کو مطعون کیا گیا۔ ابتدائی کلام کے بارے میں اس طرح کے ایک دو نہیں مگر وہ کن متھ رائج ہو گئے ہیں جن کی بڑی وجہ ابتدائی دونوں کے متن کے حقیقی مطالعہ کی کمی ہے۔ یہ متھ اسے گھرے ہیں کہ خط سے خط محققین کے ہاں بھی ان کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ مالک رام ابتدائی کلام کے بارے میں لکھتے ہیں :

”شروع میں ان کی توجہ زیادہ تر اردو کی طرف رہی اور وہ بھی بیدل، امیر اور شوکت کے رنگ میں سمجھیں برس کی عمر تک تقریباً دو ہزار شعر کا ایک دیوان تیار ہو گیا۔ اگر بھی روشِ راجی تو ان کی اولی موت میں کسے شبہ ہو سکتا تھا لیکن غیبت ہے کہ... انھوں نے یہ راہ ترک کر دی اور اسی دیوان کو نظری کر دیا۔“ (27)

یعنی یہ کہ (1) بیدل وغیرہ کے اثرات تمام کے تمام ایسے تھے کہ غالب کی اولی موت یقینی تھی، نیز (2) ابتدائی عمر کا (سارا) کلام نظری کر دیا گیا۔ یہ دونوں باتیں حد درجہ غلط اور گمراہ کن ہیں۔ اب یہ بات معلوم ہے کہ اسی نام نہاد سمجروی کے عہد کے کلام کا معتد بہ حصہ شدادِ دیوان میں شامل ہے اور جن 50 سے زائد غزلوں کا حوالہ اوپر ہم نے دیا وہ سب کی سب اسی زمانہ کی ہیں اور کون کہہ سکتا ہے کہ یہ غالب کے مابین نازِ کلام کا حصہ نہیں، یا ان کے ہونے ہوئے غالب کی اولی موت یقینی تھی۔



(11) بہر حال ہر کمی یا کوتاہی کے لیے غالب کی 'بیدیت' کو مطعون کرنا ایک شیوہ سا بن چکا ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ قطع نظر گرامر کے غلو کے، فارسی اثرات اور بیدل کے اثرات نے درحقیقت اردو کی ساخت و پرداخت اور شعریات پر اچھا اثر ڈالا اور نہ صرف اردو کی احترازی حسن کاری و فنکاری کو ایک غیر معمولی امتیازی شان عطا کی، بلکہ اردو کی چستی، کھلک، رچاؤ اور لوج کے ساتھ مل کر فارسی نے اردو میں معنی آفرینی اور دقیقہ بینی کے ایسے ایسے امکانات اور ابعاد پیدا کر دیے کہ باید و شاید۔ یہ سب بڑی حد تک سبک ہندی اور بیدل کا اثر تھا۔ چنانچہ ابتدائے عمر کا یہ کلام نہ صرف غالب کی تخلیقیت کے اولین دستخط ہیں، بلکہ یہ وہ اساس ہے جس پر آگے چل کر غالب کی عظمت و مقبولیت کا ایوان اٹھایا گیا۔

یہ مطالعہ و تجزیہ خاصا طویل عمل ہے، لیکن جب گمراہیاں اور متھ اتنا جڑ پکڑ چکے ہوں تو ثبوت کے لیے شواہد بھی کافی و شافی ضروری ہیں۔ اس ضمن میں ذیل کے چشم کشا شواہد کو مزید نگاہ میں رکھا جاسکتا ہے:

(12) بالعموم کہا جاتا رہا ہے کہ غالب نے سن تیز کو کوٹنے کے بعد دو ٹوٹ کلام کو منسوخ کر دیا، اب یہ معلوم ہے کہ یہ بات اتنی سادہ نہیں ہے۔ درحقیقت منسوخ کلام کی شرح 19 برس سے پہلے کچھ اور ہے اور 19 برس سے 25 برس کے کلام میں کچھ اور ہے۔ ان دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

(13) ردالمحتجب اول یعنی 19 برس تک کل اشعار کی تعداد 1784 تھی، اس میں سے صرف 312 دیوان میں لیے گئے (28) یعنی فقط پانچواں حصہ (اور جو 4/5 سے زیادہ حصہ چھوڑ دیا گیا اس میں کئی گہرے آبدار چھوٹ گئے)۔

(14) تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ 1841 میں جب دیوان کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا تو اس میں کل 1093 اشعار تھے۔ (29) ان 1093 اشعار میں 753 اشعار یعنی تقریباً 70 فیصد (نخ) اور (ق) کے ہیں یعنی پچیس برس سے پہلے کے جس زمانے کو بالعموم کجروی اور گمراہی کا زمانہ کہا جاتا ہے۔

(15) مزید چشم کشا حقیقت یہ ہے کہ روایت اول (نخ) جو 19 برس سے پہلے کا کلام ہے اس میں سے صرف 1/5 سے بھی کم حصہ انتخاب میں آیا، یعنی 4/5 سے بھی زائد حصہ منسوخ قرار پایا، جبکہ روایت دوم (ق) میں جو 19 سے 25 برس تک کا کلام ہے (ہمارے تجزیہ کے مطابق جب زبان و ذکشن میں تبدیلی ہو چکی تھی) اس کے 801 اشعار میں سے 441 یعنی 'نصف' سے بھی زیادہ اشعار کو دیوان کے لیے منتخب کیا گیا۔ گویا اس سے بھی واشگاف طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ تبدیلی 19 برس میں ہو چکی تھی۔ چنانچہ ارتکابی سنگ میل 19 سال ہے نہ کہ 25 سال۔

(16) اگرچہ دیوان کی شہرت کے بعد اس کا احساس شاید ہی کسی کو رہا ہو کہ دیوان (طبع اول) کے تقریباً گیارہ سو اشعار (1093) میں سے ساڑھے سات سو سے زائد (753) اشعار اسی زمانہ کے تھے جسے حالی اور ان کے قبیضین کی بیرونی میں باہوم گم رہی و کجروی کے زمانہ سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔

اس تجزیہ کے بعد اب گویا بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شہرت و مقبولیت میں تقریباً ستر فیصد حصہ (نخ) اور (ق) کے اس کلام کا ہے، جسے بوجہ 'منسوخ' کلام کہا جاتا ہے۔



## وارداتِ قلبی اور عشقِ ارضی

غالب کے ابتدائی کلام کے بارے میں خواہی خواہی بیدیت کو مطعون کرنے اور بہت سی مقبول عام اور رائج غلط فہمیوں سے بھٹ کرنے کے بعد اب یہ دیکھنے کی بھی ضرورت ہے کہ یہی زمانہ غالب کے دل پر چوٹ کھانے اور اُس واردات سے گزرنے کا بھی ہے جس کا خون زندگی بھر رستا رہا۔ گویا اس واردات کے تخلیقی نشانات بھی (نخ) اور (ق) میں تلاش کیے جاسکتے ہیں جن کے بارے میں پری گارٹا کا کہنا ہے:

"غالب کا کلام شدید نورانی اور کرہنک جذبہٴ عشق کے ٹکڑے پائی سے منور ہے۔ عشق کے مضمون سے ان کا ابتدائی اردو کلام بھرا ہوا ہے اور بعد کے اردو

اور قاری کلام میں بھی اس کی نوائے دردناک صاف بخائی دیتی ہے۔ (30)

آگرہ میں مرزا کی زندگی مسرت و انبساط اور لہو و لعب میں ڈوبی ہوئی تھی۔ ان کا وقت تو جوانی کے اعلیٰ تعلقوں اور بھیش و نشاط میں گزرتا تھا۔ خواب ضیاء الدین احمد خاں کو اس زمانے کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں :

”... یہ اجڑا ہوا شہر اور یہ آباد خراب کبھی مجھ جیسے آفت سردی بازی گاہ تھا اور آج بھی اس دردناکوں کی بستی میں زمین کے ہر پتے سے چشمہ ٹوں رواں ہے۔ اور وہ بھی زمانہ تھا جب یہاں گھاس کی ایک ایک پتی سے محبت لپٹی تھی اور ایک پودا بھی ایسا نہ تھا جس پر دل عاشق نہ پھسلتا ہو۔ اور جب اس گل کدے میں نکلے اور ضمیر سر کے جھونکے آتے تھے دل اس طرح سے دھڑکنے لگتے تھے کہ رندوں کے سر سے خار صبح گامی کا خیال کا فور اور پرہیزگاروں کے دل سے دعا صبح گامی کا خیال ہوا ہو جاتا تھا۔... اس گل زمین کا ہر ذرہ خاک میرے وجود کے لیے مسرت بخش کشش رکھتا تھا اور اس گلشن کی ایک ایک پتھری کو میں ہر دل سے دعا کہیں دیتا تھا۔ لیکن زمانہ بدل گیا اور تمہاری طرف نظر ڈالنے ہوئے میں دو سوال کرتا ہوں... کہو کس ادا سے رختی نگلی نے میری دعا کہیں قبول کیں اور ندی (جنتا) نے زبان موج سے میرے سلام کا کیا جواب دیا؟“ (31)

ایک ابتدائی قسیدے کی تھیں بھی اس زمانے کی رنگینوں اور رعنائیوں کے ذکر

سے لبریز ہے :

آں بلہم کہ در چمنستان بٹاخسار	بود آشیان من . شکن طرہ بہار
ہر غنچہ از دم بھضائے گلشنکی	فہیں نسیم و جلوہ گل داشت پیکار
ہر جلوہ زار من بہ نکاضائے دلبری	از غنچہ بود تحمل نازے برگذار
ہم سید از بلائے جفا پیشہ دلبریں	فرہنگ کاروانی بیدار روزگار
ہم دیدہ از ادائے مغایر شہادیں	نہرست روزنامہ اندوہ انتظار
ہمارہ ذوق مستی و لہو و سرور و سور	بہت شعر و شاہد و شمع و قمار

(میں وہ بائبل ہوں کہ بخش میں شاخ شاخ پر اور ٹکڑی طرہ بہار میرا آشیانہ تھا۔  
میرے سانس کا ہر فوجہ کھٹکتی کی فضا میں ہاؤسنگ کا فیض اور جلوہ گاہ گل تھا۔ میری  
ہر جلوہ طرازی تھا خضائے محبوب کی وجہ سے جاوے عشق میں عمل ناز کے پھولوں  
کی مانند تھی۔ چنانچہ پیشہ ولبوں کے ستم کی وجہ سے میرا سید بھی ستم روزگار کی  
کاروائی کا لقمہ تھا۔ میری آنکھیں محبوب کے ناز و ادا اور شیوہ ستانہ کی وجہ  
سے غم و اندوہ انگار کی کیفیت دکھاتی تھیں۔ میرا تمام وقت ذوق و سرستی ولبہ و  
لعب و اختلاط و کیف سے سرشار تھا اور میں ہمیشہ شاعری، شاہد بازی، محفل آرائی  
اور قمار بازی میں ڈوبا رہتا تھا)

غالب کی واردات قلبی کے بارے میں ہماری معلومات نہیں کے برابر ہیں سوائے  
حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط کے جس میں وہ اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہیں  
اور لکھتے ہیں کہ انھوں نے بھی ایک ’ڈوٹنی‘ کو مار رکھا تھا :

”بھئی مغل بیچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے  
ہیں۔ میں بھی مغل بیچہ ہوں۔ مہربر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈوٹنی کو میں نے بھی  
مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ دہم مرگ دوست  
کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس چالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔  
ہا آنگہ یہ کوچہ چھٹ گیا، اس فن میں بیگانہ محض ہو گیا ہوں، لیکن اب بھی کبھی کبھی  
وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔“ (32)

بعض سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ مرزا شعر و سخن کی دلدادہ ایک صاحب ذوق  
طوائف کے عشق میں گرفتار تھے۔ انھیں خطوط میں مغل جان نامی ایک طوائف کا تذکرہ بھی  
ملتا ہے (33) لیکن مغل جان کے حوالے سے غالب کے عشق کا کوئی ذکر کسی دوسرے ذریعے  
سے یا کسی دوسری تحریر میں نہیں ملتا۔

مرزا نے خطوط میں اپنے کشیدہ قامت ہونے، اپنے چھپی رنگ اور مردانہ حسن کا  
ذکر فرمایا کیا ہے۔ (34) ان کے اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا میرا قصائد دوسروں سے  
ناز برداری کی توقع رکھتا ہے۔ اپنی مقبولیت اور محبوبیت کا ذکر انھوں نے کئی جگہ کیا ہے :

ہا من کہ تاب ناز نکویاں ندامت  
بد کرد بد کہ جور و جفا کرد روزگار  
(میں جسے صیغوں کے ناز اٹھانے میں مار تھا (یعنی حسن والے خود جس کے ناز  
اٹھاتے تھے) برا کیا زمانہ نے بہت برا کیا کہ میرے ساتھ دغا کی)

ایک شاہکار فارسی غزل میں بھی جسم و جمال کی لذتوں کا تذکرہ ملتا ہے اگرچہ اشارہ  
کسی خاص محبوبہ کی طرف نہیں۔ غالب کی غزل کے میرا فسانہ کی بیخودی و سرسستی کو یہ غزل  
بھی بڑی شدت سے بیان کرتی ہے اور غزل کی ایمانی روایت اور طبع و واقعیت کے باوصف  
یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مرزا نے اپنے زمانہ میں کیسی بھرپور زندگی بسر کی ہوگی:

بچا کہ قاعدہ آساں بگردانم  
قضا بگردش رطلی گراں بگردانم  
(آکر ہم دونوں مل کر آساں کے قاعدے کو بدل ڈالیں اور شراب کے پڑے  
بچالے کو گردش میں لا کر تھا کو لوٹا دیں)

دراست کرمانی کا خیال ہے کہ مرزا کے فارسی کلام میں معشوقہ کے جیکر خیالی میں  
'ذرتشقی آتش ناکی' کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ اس کا سبب وہ غم سے مرزا کی والدہانہ  
محبت کو قرار دیتے ہیں:

”شاعر کی اوجھا اور قدیم ایران سے عقیدت ان کی معشوقہ کو عجیب، غیر اسلامی  
خدا و مال سے حشف کرتی ہے۔ اس کی خیالی تصویر ہمارے سامنے ذرتشقی  
حائزہ خیال کے رشتوں کے ساتھ ابھرتی ہے اور اس زمانے کی مسلمان  
معشوقہاؤں کے مزاج جیکر خیالی سے قلعی مختلف ہے۔ اپنی معشوقہ کی انفرادیت کی  
توصیف کے لیے غالب اپنے کلام میں اس مذہب کے قدیم رسوم و رواج کا ذکر  
اور دوسری منت پر حاد خصوصیات شامل کرتے ہیں۔“ (35)

پری گارنا کو اس سے اختلاف ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ آتش پرستی، برسم گزاری اور زعمزم  
سرائی کے ذکر سے

”اس امکان کی تردید نہیں ہوتی کیونکہ ذرتشقیہ محض مرزا کی ’کافر معشوقہ‘ کی

مجھے قلب مایوسہ کے پیش نظر بھی اتنی ہی فطری بات تھی جتنی مہملہ نکستہاں  
 فارس کے اس دل کے پیش نظر جو اپنی قاری شاعری میں انھوں نے خود کے  
 لیے چنا تھا۔ (36)

اتنا معلوم ہے کہ مرزا تیرہ برس کے تھے جب ان کی بارہ سالہ امراء بیگم سے شادی  
 کر دی گئی۔ لیکن کے خاندان کا شمار سربراہ آوردہ اور نامور خاندانوں میں ہوتا تھا۔ ہو سکتا ہے  
 کہ شادی کی تقریب میں یا کسی دوسرے موقع پر گانے بجانے والیوں میں کوئی دلچسپ مغنیہ  
 بھی تھی جس کی طرف مرزا متوجہ ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ لیکن سوانح غالب کے حوالے سے نہ  
 تو کسی ایسے راوی کا علم ہوتا ہے نہ اس کی کوئی تحریری شہادت ہی دستیاب ہے۔ سوائے اس  
 ایک خط کے جس کا تذکرہ اوپر آچکا ہے اور جس میں غالب نے خود لکھا ہے کہ وہ ایک  
 ستم پیشہ ڈومنی پر فریفتہ تھے، ان کی واردات قلبی کے بارے میں معلومات نہیں کے برابر ہیں۔  
 متعدد سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ وہ ڈومنی نہیں بلکہ ایک طوائف کے عشق میں  
 گرفتار تھے۔ مالک رام متحدہ کرتے ہیں کہ ڈومنی کے لفظ سے دھوکا نہیں کھانا چاہیے، یہ  
 ڈوم کی موٹ نہیں بلکہ اس سے مراد طرحدار یا کی ترجہی عورت بھی ہو سکتی ہے۔ بہر حال لگتا  
 ہے کہ یہ کوئی بازاری عورت نہیں تھی ورنہ کیسی 'شرم' رسوائی اور کیسی 'پرہیز داری' اللہ! یہ نام  
 چاروہم غالب شعر غنی کی صلاحیت بھی رکھتی تھی۔ لیکن یہ محبت پروان نہ چڑھ سکی اور شاید کسی  
 وجہ سے اس نے خودکشی کر لی تھی۔ (37)

طوائفیں اس زمانے کی تہذیبی زندگی کا جزو لا ینفک تھیں جبکہ ڈومنیوں رسم و رواج کے  
 موقع پر گانے بجانے کا کام کرتی تھیں۔ انیس خاندانوں کے نو عمر افراد میں نائی گرامی  
 طوائفوں کے یہاں جانے اور محفل آرائی کا عام رواج تھا۔ غالب بھی آگرہ اور دہلی میں  
 ان محفلوں سے جمع اندوز رہے ہوں گے۔ اوپر جس مظل جان کا تذکرہ آیا ہے وہ دہلی کی  
 مشہور طوائف تھی اور غالب کی اس سے رسم و رواج رہی تھی۔

اس بارے میں اختلاف رائے ہے کہ غالب کس کے عشق میں گرفتار تھے کسی ڈوم  
 لڑکی یعنی 'مغنیہ' کے یا پھر شعر و سخن کی نزاکتوں سے واقف کسی شائستہ اور طرحدار خاتون

کے۔ بعض کا خیال ہے کہ غالب نے جہاں 'ڈوٹھی' کا ذکر کیا ہے ان کی مراد 'ملوٹک' ہے، لیکن مالک رام کہتے ہیں کہ غالب نے دراصل دو مختلف معشوقاؤں کا ذکر کیا ہے، ان میں ایک تو عالی خاندان اور لطافت و شانستگی کی قدر و قیمت سمجھنے والی تعلیم یافتہ خاتون تھی جس نے اپنے اس عشق کے سبب خودکشی کر لی اور دوسری کوئی اونچی اڈان والی مغنیہ تھی۔ (38)

کلام غالب کی داخلی شہادتوں کے پیش نظر قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ فطرتاً کوئی غیرت مند لڑکی تھی اور مرزا اس کی محبت میں اس قدر سرشار تھے کہ اس کے لیے کچھ بھی کر گزرنے کو تیار تھے:

گلیوں میں میری نفس کو سینچنے بھر دو کہ میں 327

جاں داؤد ہواے سر رہ گزار تھا (ق+)  
ذیل کے دو مقطع بھی اسی زمانے کی غزلوں کے ہیں:

ترے نوکر ترے در پر اسد کو ذبح کرتے ہیں 278

سنگر ناخدا ترس آشنا کش ماجرا کیا ہے (ق)  
دلی کے رہنے والو اسد کو ستاؤ مت 297

پیارہ چند روز کا یاں سبھان ہے (غ+)

یہ دونوں مقطع دیوان میں شامل نہیں کیے گئے۔ پری گارنا کا خیال ہے کہ گیتا ہے سہاجی دتوں اور رکاوٹوں کی وجہ سے غالب کا عشق اور بھی بھڑک اٹھا۔ کہا جاسکتا ہے کہ ذیل کی غزل اس نورانی جذبہ عشق کی ترجمانی کرتی ہے جس میں مرزا اس زمانے میں گرفتار تھے:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی 298

میری وحشت تیری شہرت ہی سہی (غ+)

قطع کچھ نہ تعلق ہم سے

کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی (غ+)

میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی

اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی (غ+)





”غالب کی غزلیات سے بالکل واضح ہے کہ ان کے کلام میں لفظ ’عشق‘ کا اطلاق نہ تو عشقِ انسانی پر ہوتا ہے اور نہ ہی تامل کے ان رشتوں پر جو میاں بیوی کے درمیان ہونے چاہئیں۔ غالب کے لیے عشق شاعری کے معمولات میں شامل ایک رسی بات بھی نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسی قوت ہے جس کے محرک اس کے وہ داخلی قوانین ہیں جو اسی میں مضمر ہیں۔“ (39)

یہ امر بھی مہر کے نام مرزا کے محولہ بالا خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ستم پیشہ ڈومنی جلد ہی اس دنیا سے کوچ کر گئی۔ یہ داغ کتنا گہرا تھا اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ چالیس سال بعد بھی اس کی ہوک غالب کے دل میں رہ رہ کے اچھتی تھی۔ اسی خط میں لکھا ہے کہ:

”چالیس چالیس برس کا یہ واقعہ ہے... کبھی کبھی وہ اوائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرزا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ چاہتا ہوں کہ تمہارے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔“ (40)

مہر کے نام کا یہ خط 1859/1860 کا ہے۔ غالب ڈومنی کے واقعہ کو چالیس چالیس سال پہلے کا بتا رہے ہیں، یعنی یہ سانحہ 1817 اور 1819 کے بیچ کا ہو سکتا ہے جب غالب کی عمر انیس سے اکیس سال رہی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ آگرہ چھوڑ کر دہلی میں رہنے لگے تھے۔ اس امر کی تصدیق کبھی تذکرہ نگار کرتے ہیں کہ قطعہ نما غزل ’دود‘ سے میرے ہے... داغ‘ جو نسخہ حمید یہ میں ملتی ہے معشوق کا مرثیہ ہے۔ نسخہ بھوپال خطِ غالب (نخ) کی دریافت کے بعد اب صحیح تاریخ کا تعین مشکل نہیں رہا کیونکہ یہ غزل حاضیہ نخ پر موجود ہے۔ اب قطعیت سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ انیس برس کے فوراً بعد کا واقعہ ہے اور مقطع سے ظاہر ہے کہ محبوبہ کے انتقال کا واقعہ دہلی ہی میں ہوا:

297-298

دود سے میرے ہے تھہ کو خیراری ہاے ہاے م کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہاے ہاے  
خیرے دل میں گرد تھا آشوبِ ظم کا حوصلہ م تو نے پھر کیوں کی تھی میری تمکیدی ہاے ہاے  
کیوں مری ظم خوارگی کا تھہ کو آتا تھا طیال م دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہاے ہاے

عمر بھر کا تو نے بیان دیا باندھا تو کیا م عمر کو بھی تو نہیں ہے پایداری ہے ہے ہے  
 دہر گنتی ہے مجھے آب و ہوائے زندگی م یعنی تجھ سے تھی اسے ناسازگاری ہے ہے ہے  
 گل فشانے ہے ہر جلوہ کو کیا ہو گیا م خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہے ہے ہے  
 شرمِ رسوائی سے جا چھپنا خاک میں م قسم ہے الفت کی تجھ پر پردہ دہی ہے ہے ہے  
 خاک میں ناموس، بیانِ محبت مل گئی م اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہے ہے ہے  
 ہاتھ ہی تنقِ آزما کا کام سے جاتا رہا م دل پہ اک گلے نہ پایا دلم کاری ہے ہے ہے  
 کس طرح کانٹے کوئی شب ہے تاریک حال م ہے نظر غور و اختر شہری ہے ہے ہے  
 گوشِ مجبور پیام و چشمِ محروم حال م ایک دل حس پر یہ ناامید داری ہے ہے ہے  
 عشق نے کھانا تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ م رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہے ہے ہے  
 مگر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھ لیتا اسد میری دلی ہی میں ہوتی تھی یہ خواری ہے ہے ہے  
 یہ غزل مرچے یا نوے کے انداز میں لکھی گئی ہے، اس میں کوئی ٹک نہیں کہ اشعار  
 سے سچا حزن و ملال چھپتا ہے۔ مثنوی بیانِ وفا، دوستداری، بیقراری، تنگساری وغیرہ قصودات  
 عشقیہ شاعری کی روایت کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں، لیکن شرمِ رسوائی، رازداری اور غفلتِ شعاری  
 کے پیچھے شرم و حیا سے متعفن ایک خوددار اور غیرت مند بیکر ٹیلیابی بھی ابھرتا ہے۔

اس دردناک واقعہ کا ذکر غالب نے مظفر حسین خاں کے نام ایک قاری خط میں بھی  
 کیا ہے جو 'بیچ آجک' میں شامل ہے۔<sup>(46)</sup> اس سے معلوم ہوتا ہے کہ خون کا رستا زندگی بھر

جاری رہا:

”.. محبت کی بولچھی پر تاز کرتا ہوں کہ بزمِ وصال کی طبع روشن نہیں کی (اور  
 میں) داغِ فراق سے سلگ رہا ہوں ... اس وقت تھنر طم جیم رنگ ہاں میں اثر  
 رہا ہے اور چشمہ چشمہ خرب دل آنکھوں سے ٹپ رہا ہے۔ اپنے آپ کو زاری  
 سے کس طرح ہاز رکھوں اور دل کو کون سے بہانے سے گردابِ خوں سے باہر  
 نکالوں۔ عہدِ بھائی میں میرا چہرہ میرے بالوں سے زیادہ سیاہ تھا اور پری دلوں  
 کا سودا میں سلیا تھا۔ یہ رہا آپ کا (قدوت نے) میرے ساطر میں بھی ڈال  
 ہے اور جنازہ دوست کے راستے میں میرے صبر کی بنیاد سے گرد آرائی ہے۔

روحانوں میں اپنے محبوب کے ماتم میں ہو رہا لیکن وہ سیاہ پوش رہا ہوں اور سیاہ راتوں میں تم کی تنہائی میں بھی ہوئی شمع کا پردہ۔ وہ ہم طواب محبوبہ کے وقت و راح شدت و خلج سے جسے سپرد خدا نہ کیا جاسکے، کیسا تم ہے کہ اس کے جسم ناز میں کو سپرد خاک کر دیا جائے اور وہ مٹو کہ جس کو زمیں کی نظر لگ جانے کے خوف سے چمن میں نہ لے جائیں، کیسا عظم ہے کہ اس کی شمع کو قبرستان لے جایا جائے۔

فرد: خاک غریں باد کہ در معرض آزار وجود  
دلف و رخ در کفید و سنبل و گل باد وہ

(ترجمہ: خاک برباد ہو جائے جو مظاہرستی میں سے دلف و رخ کو اپنے اندر کھینچ لیتی ہے اور (ان کے غرض) سنبل اور پھولوں کی فصل دیتی ہے)

اس مباد کو جس کا دام (ق) ٹوٹ گیا ہو، اور اس کا شکار قید سے نکل بھاگا ہو، آسودگی سے کیا تعلق اور اس گل گلے کا جس کے ہاتھ پھول نہ لگیں بلکہ پھولوں کا چوراہی مرہا چکا ہو اس کا غوشی سے کیا واسطہ۔ محبت کے جذبہ پاکت کو دہچہ قبولیت نکلتا اگرچہ ایک عمر کی جافشانی کے بعد ہی ہوتا ہے لیکن (پھر بھی) دل دینے والے جانتے ہیں کہ یہ کس مرتبے کی محبت اور عقابیت ہے۔ آفرین اس محبوبہ و ما شعار پر کہ جس نے خلائی کا دہچہ و حجب سے بڑھا دیا ہو اور ادا و ناز سے جس کا دل لیا ہے اسی کی محبت میں جان دے دی ہو۔<sup>(42)</sup> (ترجمہ پرتو روپیلہ)

اس خط میں دشمنوں کا نالہ گویا مکمل گیا ہے۔ ہم نے اسے محمود احمد علوی کے ترجمہ سے بھی ملایا لیکن اس ترجمہ کو کہیں زیادہ با اثر اور اصل کی روح کا ترجمان پایا، گویا اندر کی ہوک کھینچ کر عبارت میں آگئی ہو۔ اقتباس کی طوالت مستحسن نہیں لیکن موضوع زیر بحث کے ضمن میں اس کی ناگزیریت سے صرف نظر کرنا بھی قرین انصاف نہیں۔

اس واردات قلبی نے غالب کے تخلیقی ذہن و شعریات پر کیا اثر ڈالا، پری گارنا اسے جن الفاظ میں لکھتی ہیں اس سے بہتر ممکن نہیں:

”سب جانتے ہیں کہ ہندو کی شدت فطرت انسانی کی گہرائی اور لطافت کی

نکاتی ہے لیکن جیسا کہ زیلنسکی نے لکھا ہے "کلب قتلوں کی لٹائیوں کو صفحہ قرطاس پر منتقل کرنا صرف ایک فنکار کے بس میں ہے۔" اگرچہ اس کی شدت میں کمی ہوگئی اور گردِ ایام نے اس کو قدرے دھندلا دیا لیکن اس عشق کی یاد شاعر کے دل و دماغ سے کبھی تو نہیں ہوتی، غمِ بہت کی مابینیت کے اوراک نے شاعر کی ساری زندگی کی دائمی قدر کی حیثیت اختیار کرلی۔ نوجوان مغنیہ بیچہ کے لیے غالب کی شاعری کا ایک جزو بن گئی اور اس کی جھلک کبھی ہم کو شمع و طرب معشوقہ حتم بیچہ کے پیکر میں تو کبھی پوشاک کے معائنے میں لاپرواہی اور اپنی نلک جڑواں سے شاعر کے جذبات میں پہچان پیدا کرنے والی دل فریب زہرہ دلی مغنیہ کے روپ میں دکھائی دیتی ہے اور یا پھر شعر کا چست اور بھڑکتا ہوا آہنگ ہمیں اس کے وجود کی یاد دلاتا ہے۔<sup>(43)</sup> (ترجمہ اسامہ فاروقی)

ڈومنی سے تعلق کا تذکرہ غالب کے خطوط میں جملہ بھر ہے۔ ہم نے دیکھا کہ اس دردناک واردات کا غالب کی ابتدائی شاعری سے کتنا گہرا تعلق ہو سکتا ہے، اس کی کچھ جھلک ہم نے اوپر پیش کی۔ لائقِ توجہ ہے کہ یہ ناچنگی اور آموزگاری کا وہی زمانہ ہے جس کے کلام کو صاحبانِ ذوق اور معاصرینِ قلم بعید از فہم اور دور از کار قرار دیتے رہے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ کیسے شدید درد و غم کے خاموش قدموں کی چاپ اس پورے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ غزل کی دنیا میں سب کچھ ایمانی اور خیالی ہوتا ہے، جہاں مجاز اور حقیقت کے درمیان سرحد جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا، اکثر دھندلی اور نااستوار ہوتی ہے۔ موضوع کتنا ہی واقعاتی ہو، غزل کی ایمانیت اُسے تمثیلی و تمیمی رنگ دے دیتی ہے اور یوں کوئی بھی واقعہ کسی لمحے خاص یا ذاتِ واحد کا نہ ہو کر عمومی کیفیات و صورتِ حال میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ یوں بھی شعر کا محدود ہونا اس کے لامحدود ہونے میں حائل نہیں ہونا چاہیے۔ یہ سبک ہندی کے بنیادی تقاضوں میں سے ہے۔ بہر حال جیسا کہ ہم نے دیکھا، ابتدائے عمر کا کلام سارے کا سارا دور از کار اور مطلق نہیں تھا نہ ہی سارے کا سارا منسوخ کیا گیا، راکھ کے ڈبیر میں دہکتی چنگاریوں اور دلی دلی آگ کی بھی کمی نہیں اور یہ کئی جگہ ہے۔ یہ اشارہ پہلے کیا جا چکا ہے کہ اس دور کے کلام کا خاصا بڑا حصہ یعنی تقریباً 70 فیصد

مداول و جوان میں نقل ہوا ہے اور آج اس کا شمار غالب کے مایہ ناز اور مقبول عام کلام میں ہوتا ہے جس کی حسن کاری اور معنی آفرینی کی داد ایک زمانہ دیتا ہے، لیکن بہت کم لوگوں کو اندازہ ہے کہ یہ اشعار اسی زمانے کے ہیں جسے عرب عام میں ناچنگی اور کجروی کا زمانہ کہہ کر مطلق کیا گیا۔



## دل گداختہ اور جدلیاتی نشان

ہم نے دیکھا کہ نوجوان غالب کی واردات عشق کے ضمن میں جس غزل اور مرثیہ کا ذکر کیا گیا اس کا تعلق انیس برس یا فوراً بعد کے زمانے سے ہے۔ ان دونوں کا پہلا اندراج نسخہ بھوپال خطۂ غالب (نسخ) کے حاشیہ پر ساتھ ساتھ ملتا ہے۔

اس میں کلام نہیں کہ یہ سارا کلام "عشق کے جذبہ نوردانی کے درد و کرب" سے بھرا ہوا ہے۔ خود شیعہ الاسلام کا بھی یہی خیال ہے کہ ابتدائی عمر کے ان اشعار میں ہمیں غزل کے روایتی مضامین کی نہیں بلکہ غالب کی محبت ارضی کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں۔ (44) اس حقیقت کے باوجود کہ غزل میں پہنچ کر اس عشق ارضی کی غزل کی ایمانیہ کے اصولوں کے مطابق خامی قلب مایہت ہو جاتی ہے، لیکن مرکزی جیکہ خیالی کو پھر بھی پہچانا جاسکتا ہے۔ ان اشعار کی شدت تاثیر اور دردمندی کو کبھی مبصرین اور شارحین نے نشان زد کیا ہے۔

خطراری نوعیت کے کلام میں فنی و تخلیقی محاسن بالاتزام پائے جائیں یہ ضروری نہیں ہے، کیونکہ باطنی کیفیت بہت کچھ آنکھوں سے ڈھکنے والے آئینہ کی ہوتی ہے جس پر اختیار تو کیا، کئی بار اس کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ غالب کی جس جدلیاتی کیفیت کا ہم نے ذکر کیا تھا اور جس کے بارے میں اشارہ کیا تھا کہ ہو سکتا ہے اس کا تعلق لاشعوری افتاد و نہاد سے ہو۔ دوسرے لفظوں میں یہ وضع گویا غالب کے تخلیقی و تخیلیوں کے مترادف ہو سکتی ہے۔ اگر واقعی ایسا ہے تو خطراری کلام میں بھی اس کی جھلک ملنا چاہیے کیونکہ خطراری کلام کا گہرا تعلق لاشعور کی گہرائیوں سے ہو سکتا ہے۔ چنانچہ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ذہن غالب کے جدلیاتی قدموں کی چاپ نمایاں یا مدہم ابتدائے عمر کے اس نوع کے کلام میں سنی جاسکتی

ہے یا نہیں۔

دونوں غزلوں کا متن پہلے پیش کیا جا چکا ہے۔ پہلے 'عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی' پر نظر ڈالتے ہیں۔ 'ہی سہی' کلمہ تاکید ہے اور جہاں یہ ایک خاص طرح کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے، یہ بے تعلقی اور بے نیازی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ فارسی میں یہ سیدھے، موزوں کے معنی میں ہے، سرو سہی۔ موجودہ معنی میں یہ ہندی ہے، ہندی/اردو میں یہ کلمہ تاکید ہی ہے۔ ہاں، چٹک، خوب، اچھا، ٹھیک، یقیناً وغیرہ۔ جملہ میں استعمال سے اس کے معنی کھلتے ہیں۔ لہجے کا اثر بھی پڑتا ہے، اچھا تو یونہی سہی، آؤ تو سہی، بولو تو سہی، ایسے ہی سہی، زیادہ تر ہی یا تو کے ساتھ مستقل ہے جس سے معنی میں تاکید کی کیفیت پیدا ہوتی ہے (دیکھیے پلیٹس، ص 707)۔ اس میں خاصا اہام اور کشاکش بھی ہے، ناظر یا لہجے کی ذرا سی تبدیلی سے معنی کیا سے کیا ہو جاتے ہیں۔ غلام حسنین قدر بلکرای کو غالب نے سہی کے بارے میں جو لکھا ہے خاصا دلچسپ ہے گویا غالب کو روزمرہ کی ثقافتی ناگزیریت اور زبان کے جدیدیت شعار ہونے کا گہرا احساس تھا۔ غلام حسنین قدر بلکرای نے غالب سے 'سہی' کے معنی پوچھے اور لکھا کہ فارسی لغت میں اس کا ترجمہ کیا آیا ہے۔ اس پر غالب نے انھیں خاصا آڑے ہاتھوں لیا اور چلتے چلتے قلیل پر بھی ہاتھ صاف کرنے سے نہیں چو کے، ملاحظہ ہو:

"سوال: "دار سے جھیلر چل جائے اسد

گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

تاریخ: رہن دکھا کر ترا غلام دلو دوں شراب

زاہدا تجھ کو کروں مرہون احساں تو سہی

اس 'سہی' اور 'تو سہی' کا ترجمہ فارسی لغت میں کیا آیا ہے؟ (قدر)

جواب: اسماء کے یا لغات کے واسطے یہ بات ہے کہ عربی میں یہ کہتے ہیں اور فارسی میں یہ اور

ہندی میں یہ۔ طرز گفتار ہندی کا فارسی اور فارسی کا ہندی کبھی نہیں ہو سکتا۔ مثلاً 'چوری کا گڑ بٹھا'،

اس کی فارسی نہ پوچھے گا، بکر نادان۔ 'سہی' اور 'تو سہی' کی فارسی کیوں کر بہتے؟ یہ روزمرہ اردو ہے:

گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

اس مطلب کے مطابق فارسی مہارت یوں ہو سکتی ہے: "وصل اگر نیست حسرت نیز مالے دارد"۔

زاہدا تجھ کو کروں مریوں احسان تو سہی

ایک نوع کی صیغہ ایک قسم کا دعویٰ ہے۔۔۔ اہل ہند کی فارسی اسی طرح خام اور ناقص رہی کہ اصول میں انھوں نے فارسی کے قواعد کی تخلیق عربی سے چاہی اور اردو کے خاص روزمرہ کے فارسی بنایا کیے۔ ہندی میں "بکہ نہیں" کی جگہ "خاک نہیں" بولتے ہیں۔ فارسی میں "بچھ جیسے" کی جگہ "خاک نیست" کہی کوئی نہ کہے گا۔ گھٹیں چاروں شانے چت گرا ہے! مسکتہ بر مسکتہ تھیں بود وگر خاک نبود

یعنی "بچھ نہو" لاعول ولا قوہ؟

ایک جگہ سے مجھ کو غلا آیا۔ چونکہ میں بلی ماراں کے محلے میں رہتا ہوں، اس نے پتا لکھا کہ درخت گراہ کشاں! وہ فارسی (45)

لگتا ہے "سکھا" کی جدلیاتی نوعیت کی ردیف غالب کو خاصی مرغوب تھی۔ نسخہ حمید یہ کی ایک اور مشہور غزل / نوحہ غم ہی سہی نغمہ شادی نہ سہی / اور ایک رہائی / دید سہی / نیز بعد کی دو غزلوں / نہ سہی ہم سے پر اس بت میں وفا ہے تو سہی / (بعد 1857) اور / سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی / (بعد 1865) کی ردایوں میں بھی "سکھا" سے فضا سازی کی گئی ہے۔ زیر نظر غزل "عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی" عشق اور وحشت (دیوانگی) کی کشاکش سے شروع ہوتی ہے، یعنی دعوائے عشق تو صادق ہے لیکن اگر ہمارے غزو یک یہ دیوانگی ہے تو دیوانگی ہی سہی۔ (یہاں نکتہ یہ ہے کہ دیوانگی، عشق کی ضد ہے لیکن لازمہ عشق بھی ہے) مزید یہ کہ وحشت باصط رسوائی ہے لیکن وہی چیز جو عاشق کے لیے باعث رسوائی ہے، معشوق کے لیے باعث شہرت ہے۔ گویا عشق اور وحشت کی جدلیت کو گردش میں لا کر غالب کی تحقیقیت نے وحشت کے روایتی متعینہ معنی کی تکلیف کر دی، یوں گرہ کے کھل جانے سے سامنے کے معمولی لفظوں میں ایک انوکھی معنوی کشاکش پیدا ہو گئی۔ (2) دوسرے شعر قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے، میں بھی حرکیات نفی کا تفاعل "تعلق" اور "عداوت" کی کشاکش اور تکلیف میں کارگر ہے۔ عشق اور عداوت ظاہری ساخت میں ایک دوسرے کا رد ہیں لیکن غالب کے ابداع نے دونوں کی زیریں ساخت میں وحدت دیکھ لی کہ دونوں کی بنیاد میں ایک طرح کا تعلق (رشتہ) بھی ہے اور یہاں یہی رشتہ مقصود ہے۔ چنانچہ عشق

نہیں تو عداوت ہی سہی گویا کچھ نہ کچھ رشتہ تو بنا رہے، عداوت ہی کا رشتہ سہی۔ غالب نے یہ مضمون اسی جدلیاتی گردش کے ساتھ اسی زمانے کی ایک اور غزل میں بھی برتا ہے:

295 وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو (ریح +)

کوسجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

یہاں محبت اور عداوت کا رشتہ ایک عام سے فعل 'کرنا' سے بندھا ہوا ہے اور غزل زیر بحث میں لفظ 'تعلق' ہے۔ یوں عداوت جو معنی کے اعتبار سے منفی ہے، جدلیاتِ نفی سے اس کی منطیق کا ذک کرکے نکال گیا اور عداوت مہدل پہ قبولیت ہوگئی ہے جس سے شعر چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔ (3) یہی قطعیہ، 'مجلس' اور 'خلوت' میں بھی ہے، 'ہی سہی' کی ردیف بھائے خود حرکیاتِ نفی کی فضا سازی میں مدد دے رہی ہے یعنی یہ نہیں تو وہ سہی۔ دکھ میں قلب اتنا گداڑ ہو گیا ہے کہ واردات میں سب کچھ گوارا ہے۔ غالب کے یہاں شعر کا لطف کہہ دینے میں نہیں محسوس کرا دینے میں ہے۔ یہاں غالب کی تھکاپیت نے irony کی جدلیت سے بھی کام لیا ہے یعنی مجلس میں اگر میرا ہونا باعثِ رسوائی ہے تو خلوت میں ہی سہی۔ اور حلق کا مقصود خلوت ہی تو ہے۔ یہ مکر شاعرانہ بھی ہے جو بھائے خود جدلیت اساس ہے۔ حرکیاتِ نفی کا ادنیٰ کمال یہ ہے کہ شعر کے خیالی پیکر میں معنی کی تھکاپ ہو جاتی ہے اور لفظوں کی فوقیتی درجہ بندی ٹوٹ جاتی ہے جیسا کہ یہاں مجلس اور خلوت کی توہمات معنوی میں ہوا ہے، غالب نے معشوق کی ترجیحات مخالفانہ کو شعری منطق سے منقلب کر کے عاشق کے حق میں کر لیا ہے اور اس خوبی سے کہ اس کا توڑ نہیں ہو سکتا۔ (4) یہاں جدلیت، دشمنی اور دوستی میں ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ یہ غزل وارداتِ قلبی کے تناؤ اور کرب و اضطراب کے زمانے کی ہے۔ دونوں مصرعوں میں الگ الگ مقدمہ قائم کر کے اور پہلے سے دوسرے کا رد کر کے عاشق کی فوقیت کو قائم کر دیا ہے۔ یہ جدلیت خارجی ساخت میں ہے، زیریں ساخت میں جدلیتِ منفی اور بھی پر لطف ہے یعنی کشاکشِ غیر اور اپنے میں ہے جو دکھائی نہیں دیتی، یعنی محبتِ غیر سے اور دشمنی اپنے سے، لیکن دشمنی میں 'نہیں' ڈال کر کہا ہے 'ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے' گویا یہ ہمارے بس میں نہیں۔ لیکن خود سے دشمنی نہ



کرنا (دوسرے لفظوں میں اپنے نفع نقصان کا خیال کرنا) یہ تو ہمارے بس میں ہے۔ اس قدر سادہ الفاظ میں اس قدر پیچیدہ خیال رکھ دینا اعجاز شعری ہے، غالب کے تخلیقی ذہن کو اس میں کمال حاصل ہے اور اس کا ثبوت قدم قدم پر ملتا ہے۔ (5) وفا عشق کا شعار ہے، ترک وفا عشق کی نفی ہے۔ ترک وفا نہ کرنا نفی کی نفی ہے یعنی ہم قائم بہ وفا ہیں، بھلے ہی عشق مصیبت ہو۔ حرکیات نفی ترک وفا، عشق اور مصیبت میں ہے جو شعری حسن کاری کی جان ہے۔ (6) تھکنا نا انصاف اگر کچھ نہیں دیتا تو آہ و فریاد کی اجازت ہی سہی۔ یہ مضمون پیرایہ بدل بدل کر غالب کے یہاں بار بار ابھرتا ہے۔ کبھی ناکرود گناہوں کی حسرت کی داد کے طور پر، کبھی فرشتوں کے گھیسے پر ناحق پکڑے جانے پر، کبھی اربابوں کے نہ نکلنے پر۔ یہاں قطعیت کچھ نہ دینے اور آہ و فریاد کی رخصت دینے میں ہے، دونوں میں ربط فعل 'دینا' سے قائم ہوا ہے۔ (7) اس شعر میں معنی کی کثرت کی داد نظم طباطبائی نے بھی دی ہے جو داد دینے میں خاصے بخیل واقع ہوئے ہیں۔ سہا بھڑ دی کے بقول شعر ادبی اعجاز کے مرتبے کو پہنچ گیا ہے۔ حرکیات جدلیاتی واضح طور پر نیاز و بے نیازی میں ہے۔ نیاز مندی کے لیے تسلیم آیا ہے لیکن لفظ عادت بمقابلہ غم کے موجود ہے۔ ہر چند کہ دونوں کم و بیش ہم معنی ہیں لیکن غالب نے یہاں تسلیم کی خودائیس کے کہہ کر جدلیاتی گردش کو ایک اور بل دے دیا ہے اور لطف و تاشیر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے یعنی بے نیازی کے مقابلے میں نیاز مندی مزاج کا حصہ تو نہیں، لیکن اب مجبوری ہے تو کیا کریں، یہ امر مجبوری تسلیم کی خودائی پڑے گی۔ (8) مقطع میں بھی کشاکش اور نہاد کی وہی جدلیاتی کیفیت ہے گویا پوری غزل کی روح فخر کر آگئی ہے۔ ہٹا ہر کوئی کھڑے نفی نہیں اور بار سے چھیز کے چلے جانے میں اثبات ہی اثبات ہے لیکن پورا شعر جدلیاتی تقابل سے معمور ہے جو وصل اور حسرت کی قطعیت میں نہ نشین ہے، اور جج پہنچے تو جس کی چھوٹ پوری غزل کی شعری تکفیل پر پڑ رہی ہے۔

اس تجربے کے بعد لاشعوری افتاد ذاتی اور جدلیاتی گردش کے بارے میں کسی مزید تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہ غزل اور وہ مرثیہ نما غزل دونوں (نسخ) کے حاشیہ پر تقریباً

ساتھ ساتھ لکھی گئی ہیں جنہیں بعد میں فقط ایک لفظ کی تبدیلی سے دیوانِ متداول میں شامل کیا گیا۔ مقطع میں اولاً ’تمییز طواں‘ سے تھا، دیوان میں اسے ’یار سے جھیز‘ کر دیا گیا، علاوہ اس کے ایک لفظ بھی نہیں بدلا گیا۔

اب ایک نظر اس قطعہ بند غزل (درد سے میرے ہے تجھ کو رقتاری ہائے ہائے) پر بھی ڈال لی جائے جسے نظم طباطبائی بھی معشوق کا مرثیہ کہتے ہیں۔ نہیں بھولا چاہیے کہ یہ بھی انہیں جس برس کے زمانہ کا کلام ہے۔ غزل کو پڑھتے ہوئے ہادی الخضر میں اس پر جدلیاتی گردش کا گمان نہیں گزرتا، لیکن کلیدی لفظوں کے خیالی بیکروں کو نظر میں رکھیں تو اعجاز ہوگا کہ درد مندی کی فضا ان تصورات کی کشاکش باہمی اور نفی در نفی سے نکلتی ہوئی ہے۔ ہائے ہائے کی تکرار اور عشق و محبت کے تعلقات باہمی کی باز آفرینی سے عجب سماں بندی ہوئی ہے۔ جانے والا جا چکا ہے، سرچشمہ درد میرا فسانہ کا قلب ہے جو خون ہو چکا ہے اور درد و داغ اور حزن و سوز و ملال سے بھرا ہوا ہے۔ معشوقِ حتم پیشہ آخری الوداع کے بعد میرا فسانہ کے درد سے رقتار ہے۔ ظاہر ہے کہ غفلت شعاری محبت کی پردہ داری کے باعث تھی۔ مطلع ہی سے غالب نے رقتاری کو غفلت شعاری کے مخالف کے طور پر برتا ہے۔ نیز گزرے ہوئے زمانے کے کیف و نشاط و دوستداری و مخنواری اور موجودہ دائمی فراق و درد و سوگواری میں جو افتراقیت یا نفی مضر ہے، اس کی شدت اور محرومی کو جگہ جگہ ’کیا‘ اور ’کیوں‘ کے استنبہامیہ سے مزید گہرا کر دیا ہے (’کیا ہوئی خالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے‘ یا / گھٹلٹانی ہائے ناز جلوہ کو کیا ہو گیا / یا / کیوں مری غم خواری کا تجھ کو آیا تھا خیال / یا / تو نے پھر کیوں کی تھی مری غم گساری ہائے ہائے / ان استنبہامیہ نحوی وسائل سے بھی اشعار کی جدلیاتی گردش جو نشاط اور محرومی کے خیالی بیکروں میں مضر ہے مزید سمیز ہو جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں آشوب غم کا حوصلہ نہ ہونا غمگساری سے کشاکش باہمی کے رشتے میں ہے۔ نہ تو نے اس قدر دوستداری کی ہوتی نہ آج اتنا زیادہ درد جدائی ہوتا، گویا دوستداری ہی دشمنی تھی۔ یہاں جدلیاتی تعامل سے دوستداری کے معنی مقلب ہو گئے۔ بحر کے بیان و قاف میں اثبات ہے لیکن عمر کی ناپائیداری کی غمِ ظاہر سے اس کا رد کر دیا ہے۔

گل فشانی ہائے ناز جلوہ عجیب و غریب خیالی بیکہ ہے۔ خاک پر لالہ کاری ہونا غالب کا محبوب تصور ہے (خاک میں کیا صورتیں ارج...) "کیا ہو گیا" کہہ کر غالب نے چشم زدن میں یادوں کی ایک دنیا آباد کر دی ہے جو گل فشانی ہائے ناز جلوہ کے معدوم ہونے سے درد کی نہیں میں بدل گئی ہے۔ غور طلب ہے اگرچہ گل فشانی اور لالہ کاری دونوں کی اساس پھول میں ہے لیکن دونوں کے بیکہ الگ الگ ہیں اور دونوں میں مخالف ہے، لالہ کاری اہد رنگ ہے اور گل فشانی ناز جلوہ کی ہے۔ گویا دونوں ایک دوسرے کی تھلیب سے معنویت حاصل کرتے ہیں، یعنی پہلے تو اپنے جلوہ ناز کے پھول برساتا تھا، اور اب خود تجھ پر پھول برساتے جا رہے ہیں۔ اسی طرح تجھ آزما اور زخم کاری میں نسبت ہے لیکن دونوں مصرعوں میں کیفیت ہدایتی گردش کی ہے۔ یہی معاملہ عشق کے وحشت کا رنگ نہ پکڑنے اور ذوق خواری کے رہ جانے کا ہے۔ اگلے شعر میں ہائے کی تکرار نفی ملو ہے ہی کیونکہ ہائے کلمہ درد ہے جو اپنے معنی حاصل کرتا ہے خوشی کے غیاب سے۔ بھینم ذوق خواری۔ ناامید داری، خاکروہ اختر جاری، زخم کاری، پردہ داری، ناسازگاری، ناپائیداری، یہ سب دال ہیں محرومی کی صورت حالات پر جو اندوہناک ہے۔ یہی صورت حالات پہلے مصرعوں کی بھی ہے یعنی شرم رسوائی سے نقاب خاک میں جا چھپنا، عشق کا وحشت کا رنگ نہ پکڑ سکتا، گوش کا مجبور پیام یا جسم کا محروم بھال ہونا، وغیرہ یہ سب محرومی و غیر موجودگی کے ہدایت اساس خیالی بیکہ ہیں جو کسی ایسے تصور کے سیاق میں ہیں جو کبھی تھا اور اب نہیں رہا، یہ حرکیات ہست و بود اس پردے قلعے کی ساخت اور بین السطور میں جاری و ساری رہتی ہے جس سے یہ مرثیہ نما غزل ایسا درد آلود مرقع بن گئی ہے جس کی شدت اور تاثیر کبھی کم نہ ہوگی۔ عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ میں غالب نے عشق اور وحشت میں فرق کیا ہے اور دونوں کو بلور binary بھی برتا ہے، گویا وحشت مظہر ہے درجہ تکمیل عشق کی، یعنی ابھی جذب و جنوں کی وہ کیفیت پیدا ہی نہ ہوئی تھی اور ذوق خواری کی حسرت نکلی ہی نہ تھی کہ موج خوں سر سے گزر گئی۔ (غور طلب ہے جس طرح وحشت کے معمولہ معنی بے دہل ہو گئے، ذوق خواری کے معمولہ معنی کی بھی تھلیب ہو گئی ہے) مقلع سے

معلوم ہوتا ہے کہ جب یہ قیامت گزری تو غالب دہلی میں تھے :

گر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھالیتا اسد

298

میری دلی ہی میں ہوئی تھی یہ غمراہی ہائے ہائے

بعد کو جب یہ مرثیہ نما غزل متداول دیوان میں شامل کی گئی تو مقطع کو جس میں امر واقعہ سے مطابقت کے واضح شواہد موجود تھے، غالب نے القط کر دیا، اور اوپر کا شعر 'عشق نے پکڑا نہ تھا' .... جس میں شخص بھی آیا ہے غالب نے بڑھا دیا، غالب اس لیے کہ اصل مقطع کی واقعیت غزل کی شعری ایمانیات کے خلاف تھی۔

ہم نے دیکھا کہ جس افتادہ دہلی یا تخلیقی عمل میں جدلیاتی حرکیات کے تعامل کا سوال ہم نے باب اول میں حالی کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے اٹھایا تھا، اس کی واضح آہٹ ابتدائے عمر کے اضطرابی کلام میں صاف سنی جاسکتی ہے، بلکہ غالب کے دل گداخت کی دھڑکنوں کے ساتھ سنی جاسکتی ہے۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس تخلیقی وضع میں ایسی طرفگی اور بیساختگی آتی جائے گی کہ پہلی اک کوئی سنی آنکھوں کے آگے تو کیا، گویا نیرنگ نظر قائم ہوتا ہے اور پتہ بھی نہیں چلنے پانا کہ کیسے قائم ہوتا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جہاں شاعری جادو کا سا اثر کرنے لگتی ہے۔ غرضیکہ کہاں 'نہ نکلے خشت مثل استخوان ہردوں ز قلابہا' یا 'ساتھ جنبش کے بیک برخاستن طے ہو گیا' اور کہاں 'درو سے میرے ہے تجھ کو عتقراہی ہائے ہائے' یا 'عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی'۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ زیر بحث دہلی غزلوں میں جدلیاتی معنی مستری اور طرفگی ہی نہیں، نثریت، بے ساختگی اور موتیوں کی سی آب بھی ہے، جو آگے چل کر غالب کے تخلیقی دھڑکن بن جاتی ہے۔ جس ان تجزیوں کی روشنی میں اس امر سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جدلیاتی تخلیقی وضع کے نشانات روایت اول یعنی 19 برس کے زمانے ہی سے طے لگتے ہیں جو آئندہ کے سفر میں روشن سے روشن تر ہوتے چلے گئے۔ اگلے باب میں اس مقدمہ کی روشنی میں ہم روایت اول کے اپنے مطالعے کو جاری رکھیں گے۔

شب کہ برقی سوزِ دل سے زہرہ ابرِ آب تھا  
 حلقہٴ جوالہ ہر یک حلقہٴ گرداب تھا  
 واں کرم کو ہذر بارش تھا جہاں گمیرِ برام  
 گریے سے یاں پہنِ بارش کب سیلاب تھا  
 واں خود آرائی کو تھا موتی پہونے کا خیال  
 یاں بھوم اٹک میں تارنگہ تاپا تھا  
 جلوہٴ گل لے گیا تھا واں چراغاں آجرو  
 یاں رواں مزگانِ جسمِ تر سے خوبی تاب تھا  
 فرش سے تا عرش، واں طوقان تھا سورج رنگ کا  
 یاں زمیں سے آسماں تک سو سخن کا باب تھا  
 تا کہاں اس رنگ سے غواہ پہونے کا  
 دل کہ دوق کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

## حواشی

- 1 یادگار غالب، ص 102-103
- 2 آب حیات، ص 502
- 3 یادگار، ص 100
- 4 ایضاً، ص 101
- 5 حمید احمد خاں، ص 91
- 6 ایضاً، ص 90
- 7 شیخ محمد اکرام، ص 55
- 8 یادگار، ص 101
- 9 ایضاً، ص 101
- 10 پرلی گارنا، ص 133
- 11 یادگار، ص 133، 134
- 12 ایضاً، ص 102
- 13 کالی داس گیتا رخصا، ص 14
- 14 پرلی گارنا، ص 135
- 15 آب حیات، ص 505
- 16 یادگار، ص 102
- 17 غالب نامہ، ص 82
- 18 کالی داس گیتا رخصا، ص 13، 106
- 19 مفتی محمد انوار الحق (مرتب)، دیوان غالب جدید، المعروف بہ "نسخہ حمید"، طبع نو، کھنؤ 1982
- 20 دیوان غالب بھٹہ غالب (نسخہ عرشی زادہ)، مرتبہ اکبر علی خاں عرشی زادہ، رام پور 1968؛ اور  
نور طاہت، طبع غالب بھٹہ غالب، کٹواہہ 1231ھ/1816ء، مشمولہ نقوش غالب نمبر (دوم)،  
مرتبہ ثار احمد فاروقی، لاہور 1968
- 21 پرلی گارنا، ص 86

- 22 یادگار، ص 98
- 23 دیوان غالب، نمونہ عرفی، مرتبہ امتیاز علی عرفی، جلی نمبر 1958
- 24 کالی داس گپتا رضا، دیوان غالب کامل، نسو رضا، بمبئی 1988
- 25 خود بخوبی، ص 204
- 26 حمید احمد خاں، ص 91
- 27 ذکر غالب، ص 42
- 28 کالی داس گپتا رضا، ص 29
- 29 ایضاً، ص 27, 29, 79, 80, 81, 82
- 30 پری گارنا، ص 115-116
- 31 ترجمہ اسامہ قادری، ص 51؛ تنویر احمد علوی، ص 252
- 32 اردوئے معلیٰ (2)، ص 495
- 33 ایضاً، ص 496
- 34 ایضاً، ص 497
- 35 وارث کرمانی، ص 103
- 36 پری گارنا، ص 116
- 37 ذکر غالب، ص 51
- 38 ایضاً، ص 50, 51
- 39 یوسف حسین خاں، ص 152؛ پری گارنا، ص 117
- 40 اردوئے معلیٰ (2)، ص 495
- 41 کلیات مکتوبات لاری مع علی آجک، ص 654
- 42 ایضاً، ترجمہ پرتو دہیلہ، ص 227
- 43 پری گارنا، ص 125
- 44 خورشید الاسلام، ص 240
- 45 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1039

## باب ہشتم

# روایتِ اول بخطِ غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد (مکتوبہ 1816)

میں چشم واکشاہ و بخش نظر فریب  
لیکن مہٹ کہ عظیم فرشید دیدہ ہوں  
پیدا نہیں ہے اصل تک و تازہ جتو  
یاد ہو سوتا آپ رہا نہ دیدہ ہوں  
ہوں گری نشانِ حضور سے نورِ جج  
میں عندیہ بخششِ ناآریدہ ہوں  
دیتا ہوں کشمکش کو خن سے سرکش  
مطراسب بارہائے گلوے نہ دیدہ ہوں



خاطر نشان رہے کہ ہمارا مقصد اردو کلام غالب کی نئی شرح فراہم کرنا نہیں ہے۔ یہ شارحین کا کام ہے۔ ہم جملہ شارحین و ماہرین کے کام کی قدر کرتے ہیں۔ لیکن ہمارا سفر الگ نوعیت کا ہے اور ہماری سعی و جستجو کی جہت دوسری ہے۔ یہ کسی کے رد یا مخالف میں بھی نہیں ہے۔ بلکہ اس اعتبار سے ہم جملہ ماہرین اور شارحین کے ممنون ہیں کہ اگر ان کے کارناموں اور دقیقہ سمجھیوں کی بدولت غالب ڈسکورس یہاں تک نہ پہنچا ہوتا جہاں وہ اس وقت ہے تو ہمارے لیے اس وقت طلبِ راہ میں قدم اٹھانا آسان نہ تھا۔ تاہم ماہرین نے غالب کے بارے میں سب سمجھیوں کو حل کر لیا ہو ایسا بھی نہیں ہے۔ غالب کے تخلیقی سفر، ذہن و زندگی اور فکر و فن کے بہت سے گوشے ایسے ہیں اور بہت سے پیچیدہ سوال اس



نوعیت کے ہیں کہ ان کے جواب ہنوز فراہم نہیں کیے جاسکے، غالب کے گنجینہ معنی کے ظلم کے بھی کئی در ایسے ہیں جو ہنوز واضح نہیں ہوئے۔ متن کی قوت زمان کے محور پر قاری کے تعامل کے ساتھ مل کر معنی پروری کر رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ یوں بھی کوئی تعبیر آخری تعبیر نہیں ہو سکتی نہ ہی کوئی تعبیر آئندہ تعبیروں کے امکانات ختم کر سکتی ہے۔ پھر غالب کا تو معاملہ ہی ایسا ہے کہ ہر تعبیر خواہ وہ کتنی ہی مکمل نظر آئے کھنڈ ختمیل رہتی ہے۔ متن کو دیکھنے اور متن میں داخل ہونے کے کئی طریقے اور کئی پیرائے ہیں۔ ایک چرایہ ایک تجسس ہمارا بھی ہے کہ غالب کی افتاد دہنی، یا سائیکس میں، یا لاشعوری حقیقتی نہاد میں وہ کیا چیز ہے جو ہر سامنے کے تصور کو 'نکارتی' یا رو کر دیتی ہے اور روزمرہ کی معمولہ حقیقت میں طرفگی کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو نکال لیتی ہے۔ چنانچہ اوراق آئندہ میں اس سمت میں ہم اپنا سفر جاری رکھیں گے اور پہلے اس کلام کا احاطہ کریں گے جو نام نہاد کبرودی یا ناچنگی کے زمانے سے منسوب ہے اور زیادہ تر ان دو فنون پر مشتمل ہے جو نسو بھوپال بھنگ غالب (مکتوبہ 1816) اور نسو بھوپال مشمولہ نسو حمید یہ (مکتوبہ 1821) کہلاتا ہے اور جو بالترتیب انیس برس اور چوبیس برس تک کی عمر کا کلام ہے، فوراً بعد کا کچھ کلام حاشیوں پر ملتا ہے۔ اس زمانے کے کلام کے خاصے حصے کو مطلق اور بعید از فہم سمجھ کر منسوخ کر دیا گیا تھا جس کی کچھ غزلوں کی ایک جھلک ہم باب ہفتم میں دیکھ آئے ہیں اور یہ بحث کر چکے ہیں کہ یہ سارا کلام تمام و کمال ایسا نہیں تھا۔

اپنے مطالعے میں امکانی حد تک ہم کلام غالب کی تاریخی ترتیب کو نظر میں رکھیں گے تاکہ ارتقائی دہنی افتاد کا کچھ اندازہ رہے جو روایتی ردیف وار ترتیب میں ممکن نہیں ہے۔ مزید یہ کہ ہم فقط ان اشعار سے سروکار رکھیں گے جو کسی نہ کسی اعتبار سے غور طلب ہیں اور ہمارے مرکزی بحث سے کچھ نہ کچھ علاقہ رکھتے ہیں۔ شعروں کے انتخاب میں رسوائی مضر ہے۔ تنقید لاکھ معروضی و تجرباتی ہونے کا دعویٰ کرے، موضوعیت سے یکسر آزاد نہیں ہو سکتی۔ متن معصوم نہیں ہے، یعنی غیر جانب دار یا بے لوث نہیں ہے۔ اس لیے کہ خود مصنف کا ذہن تاریخ و تہذیب کی تشکیل ہے۔ یہی کیفیت نقاد کے ذہن کی بھی ہے۔ لہذا تنقید کیونکر

معصوم ہو سکتی ہے۔ تاہم مشن جو ثقافتی تکمیل اور سرپرستِ راز ہے، تنقید کا کام اس کے ظلمات کو کھولنا، اس سے ہم کلام ہونا، اس کی داخلی و خارجی ساختوں کو دیکھنا اور امکانی حد تک اس کے رازوں تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ یہ کام کماحقہ اپنے مقصد پر پورا اترے، یہ ضروری نہیں ہے۔ تنقیدی مفروضہ اگر وہ غلط توقعات پر قائم کیا گیا ہے تو بعض نکات کی تعین و تکرار سے یا تو اپنے آپ ساقط ہو جاتا ہے، یا اگر تنقید کا سفر صحیح راہ میں ہے تو ہر قدم کے ساتھ معنویاتی امکانات اور انکشافات روشن سے روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

غالب نے عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھا ہے:

"پندرہ سے پچیس سال کی عمر تک میں چھپہ مضامین میں دیکھ بھلی کی دلدور بنا رہا اور دس سال میں اشعار کا اچھا خاصا بڑا دیوان مرتب کر لیا۔ لیکن جب میں خود پر تنقیدی نظر ڈالنے کے قابل ہوا تو یہ اشعار میری نظر سے گر گئے۔"

(عمود بصری، ص 159)

روایتِ اَوَّل یعنی نسخہٴ بھوپال بخطِ غالب مکتوبہ 1816، یعنی 19 برس تک غالب کے کل اشعار کی تعداد 1784 تھی، اور روایتِ دوم یعنی نسخہٴ بھوپال (حمید یہ) مکتوبہ 1821: یعنی 24 برس کی عمر تک یہ تعداد کل 2585 اشعار تک پہنچ گئی، جیسا کہ خود غالب نے لکھا ہے کہ اشعار کا اچھا خاصا بڑا دیوان مرتب ہو گیا۔ (ایضاً، ص 159) اس کا انتخاب جو خداوند دیوان کہلاتا ہے جب پہلی بار شائع ہوا تو اس میں کل 1093 اشعار تھے، اس میں سے 753 اشعار نو عمری کے ان دونوں نسخوں سے لیے گئے تھے، (رضاء، ص 29، 79) باقی اشعار کو منسوخ کر دیا گیا جن پر عرف عام میں "خام"، "ناقص"، "چھپہ" یا "بہید از فہم" ہونے کا الزام تھا۔ مولانا فضل حق خیر آبادی یا صدر الدین آزاد کے مشوروں کو کیا دخل تھا کیا نہیں، اس بارے میں کوئی دستاویزی ثبوت نہیں۔ پچھلے باب میں اس مسئلہ پر ہم گفتگو کر چکے ہیں۔

زیر نظر باب میں ہم 19 برس تک کے کلام کو نظر میں رکھیں گے۔ اگلے باب میں چوبیس پچیس برس تک کا کلام زیر بحث آئے گا۔ مزید یہ کہ اس میں سے جو کلام خداوند دیوان کے لیے منتخب ہوا، اس کو بھی نشان زد کرتے چلیں گے تاکہ منسوخ کلام اور منتخب

کلام دونوں میں ہم اپنے بحث کے مرکزی مسئلہ کا سراغ لگا سکیں۔

نومبری کے کلام کو نشان زد کرتے ہوئے کہ کون سا انھیں برس سے پہلے کا ہے اور کون سا چوبیس برس سے پہلے کا یا کون سا منسوخ کیا گیا اور کون سا منسوخ نہیں کیا گیا تھا یعنی منتخب کیا گیا، اس کے لیے ہم وہی علامات استعمال کریں گے جو امتیاز علی خاں عرشی نے نسخہ عرشی میں مقرر کی تھیں اور جنھیں کالید اس گیتا رضا نے برقرار رکھا ہے؛ نیز جنھیں ہم پچھلے باب سے استعمال کرتے آ رہے ہیں جو یوں ہیں:

روایت اول یعنی نسخہ بھوپال خطہ غالب مکتوبہ 1816 (19 برس) = (نخ)

روایت دوم یعنی نسخہ بھوپال (مشمولہ نسخہ حمیدیہ) مکتوبہ 1821 (24 برس) = (ق)

حداول دیوان = (م)

دونوں قدیم نسخوں کے حاشے پر جو اشعار نسخہ کی کتابت کے بعد اضافہ ہوئے ہیں، انھیں جمع (اضافہ) کے نشان یعنی (نخ +) اور (ق +) سے ظاہر کیا گیا ہے۔ (نخ) یا (ق) کے نیچے پھولی کثیر (نخ) (ق) سے مراد ہے کہ شعر حداول دیوان میں شامل کیا گیا، عدم کثیر کا مطلب ہے دیوان میں شامل نہیں ہے یعنی کلام منسوخ۔ حداول دیوان (م) کے بارے میں معلوم ہے کہ دیوان اردو پہلی بار اکتوبر 1841 میں چھپا لیکن یہ آٹھ سال پہلے 16 اپریل 1833 کو مرتب ہو چکا تھا۔ (رضا، ص 13، 14، 32)

ہم نے اپنے کام کے لیے کالید اس گیتا رضا کا دیوان غالب کامل (نسخہ رضا) ہارسوم جو 15 فروری 1995 کو ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی سے شائع ہوا تھا استعمال کیا ہے، اس لیے کہ یہ سب سے زیادہ مکمل اور صحیح ایڈیشن ہے۔

نسخہ بھوپال خطہ غالب (نخ) کا اصل قلمی نسخہ بھی غائب ہو چکا ہے اور نسخہ بھوپال (ق) جو نسخہ حمیدیہ کے نام سے چھپا تھا اس کا اصل مخطوطہ تو پہلے ہی گم ہو چکا تھا، یعنی دونوں کے اصل نسخے دستیاب نہیں۔ ہم اپنے قدیم آثار کا کیسا اچھا خیال رکھتے ہیں۔ نسخہ رضا جو ہمارے پیش نظر ہے اس میں نسخہ بھوپال خطہ غالب کی عرشی زادہ اور ٹار احمد فاروقی کی کئی اشاعتیں بنیاد بنائی گئی ہیں۔ اسی طرح نسخہ بھوپال (مشمولہ نسخہ حمیدیہ) مرتبہ مفتی محمد انوار الحق کے لیے

اس کے تین مطبوعہ نسخوں اور چوتھے اہم مطبوعہ نسخے مرتبہ حمید احمد خاں کے متن کو بنیاد بنایا گیا ہے جو ہر اعتبار سے معتبر اور مستند ہے۔ سنہ ۱۹۷۱ء کے قعین کے لیے نسخہ کا لید اس گیتا رضا اور توقیب غالب مرتبہ رضا سے مدد لی گئی ہے، جہاں کسی دوسرے ماخذ سے استفادہ کیا گیا ہے اس کا بھی ذکر کر دیا گیا ہے۔

آجے ام اب اپنا مشکل سفر شروع کریں :

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے

140

نَدَّ عَا مَعْنَا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (۱۲۰+)

یہ شعر غزل سر دیوان کا ہے یعنی نقشِ فریادی ہے کس کی... 'نسخہ' بھوپال بَظَرِ غَالِب یعنی روایتِ اَوَّل (محولہ حمید) کا آغاز بھی اسی غزل سے ہوتا ہے اور زیرِ نظر اہم شعر بھی اسی غیر معمولی غزل کا حصہ ہے جو حاشیہ 'ق' پر بڑھایا گیا۔ ہر چند کہ کا لید اس گیتا رضا نے 'نشدین' والے شعر کو 15 برس کی ذیل میں رکھا ہے لیکن شعر زیر بحث 'آگہی دام شنیدن'... 'یقیناً' نشدین والے شعر سے پہلے کا ہے اور شروعِ جولائی کے زمانے کا ہے جب غالب پر چاروں طرف سے یلغار تھی کہ وہ ناقابلِ فہم اور مکمل شعر کہتے ہیں۔ وہ رواجِ عام سے بیحد نفرت تو کرتے ہی تھے، اصل مسئلہ یہ تھا کہ اُن کا ذہن حقیقت کو جس طرح انگیز کرتا تھا اور جس طرح سے تشکیل شعر کرتا تھا وہ عام روش سے بہت کچھ الگ تھا۔ ان کے جہانِ معنی میں شروع ہی سے ایک تہوج تھا وہ معنی کے جس گلشنِ ناآفریدہ کی بات کرنا چاہتے تھے، سامنے کی روایتی زبان اس کی تاب نہ لاسکتی تھی۔ اس راز کو غالب نے کچھ تو اپنی ذاتی اوج سے اور کچھ سببِ ہندی بالخصوص خیالِ بند بیدل کے اثر سے شروع ہی میں پالیا تھا کہ معنی فقط اتنا نہیں جتنا آنکھوں کے سامنے ہے۔ یعنی محولہ معنی جس کی ترجمانی روایتی زبان یا رواجِ عام کرتا ہے، وہی کل معنی نہیں۔ روایتی رکی زبان معنی پر پروے ڈال دیتی ہے اور جہانِ معنی کے اُن چھوٹے خطے یا اُن دیکھے جزیرے نظری نہیں آتے۔ غالب نے شروع ہی سے روایتی طرزِ اظہار سے بہ شدت عداوت کر پڑا، اگرچہ انہیں بہت کچھ سننا اور سہنا پڑا لیکن خداداد ذہانت اور طبائی سے اس نکتہ کو انہوں نے پالیا تھا کہ محولہ معانی

رہی یا حاضر معانی ہیں اور حاضر معانی نادر یا نایاب یا انوکھے معانی نہیں ہو سکتے۔ معانی جتنے حاضر ہیں یا رواج عام سے سامنے ہیں، اتنے غیاب میں بھی ہیں اور ان کی پر تئیں یا سوچ کا عمل بھی فقط اتنا نہیں جو فہم عام کا عمل ہے۔ فہم عام کا عمل میکاگی یا منطقی عمل ہے اور تخلیقی عمل میکاگی عمل نہیں۔ سامنے کی زبان میکاگی طور پر سوچتی اور دیکھتی ہے اور فقط عام قاری کے لیے قابل قبول ہو سکتی ہے۔ لیکن پُر تنوع عقلیہ یا داخلی واردات یا تجربہ و احساس کی وہ پر تئیں جو اندھیرے یا تجربہ یا غیاب میں ہیں، زبان کے روایتی منطقی اظہار اور رواج عام سے باہر ہیں۔ چنانچہ جب تک فہم عام کی پامال راہ سے انحراف نہ کیا جائے گا یا روایتی منطقی زبان کے بندھے کئے طور طریقوں کو پاش پاش نہ کیا جائے گا، ہدایت ادا یا طرقلی خیال کا حق ادا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا ایک طریقہ سامنے کے معنی، روایتی متن یا معمولہ معنی کو پلٹنا تھا۔ یہ اس وقت تک ممکن نہیں تھا جب تک زبان کے رگی ڈھانچے کو توڑا نہ جائے اور عرف عام کی روایتی منطق کو رو نہ کیا جائے۔ جہان معنی بطور دریا کے ہے جس کا پاٹ بے حد و حساب ہے۔ ہم ایک کنارے پر ہیں جہاں سے دوسرا کنارہ دکھائی نہیں دیتا۔ دکھائی نہ دینا اس کا ثبوت نہیں کہ دریا کا دوسرا کنارہ نہیں ہے۔ دریا کا صرف ایک کنارہ ہو یہ بھی ممکن نہیں۔ وہ کنارہ جس پر ہم ہیں رگی زبان کا کنارہ ہے اور وہ کنارہ جو غیاب میں ہے اس تک رسائی کے لیے رگی زبان کے قید و بند سے رہائی پانا ضروری ہے۔ رہائی پانے کا عمل زبان کی افراقت کی تہ میں اترنے کا عمل ہے۔ مگر زبان کا جبر بھی اپنی جگہ ہے۔ لکرو خیال پر بھی اسی کا چہرہ ہے اور اظہار پر بھی اسی کا چہرہ ہے۔ اس کے جبر کو توڑنا یا اس کے خول سے باہر نکلتا آسان بھی نہیں۔ اس سے یکسر باہر نکلنے سے عرصہ اہمال میں داخل ہونے کا خطرہ بھی ہے جو غالب ہار ہار مول لیتے ہیں۔ شعر کشا بھی یا زبان کشی بھی خود سرنگز ہو اس کو قاری سے کچھ تو کہنا ہے۔ یعنی اسلوب و اظہار ان دیکھے معنی کی تشکیل بھی کرے یا عدت و طرقلی کا حق بھی ادا کرے اور قاری سے یکسر بے نیاز بھی نہ ہو، اس کے لیے راستہ فقط ایک ہی تھا کہ زبان کی رگی زمین پر ہی اسے غیر رگی بنانے کی سعی کی جائے۔

تخلیق کی راہ میں سب سے بھاری پتھر زبان ہی ہے۔ جو کچھ کہنا ہے اسی کے ذریعہ

کہنا ہے۔ پہلے سے کہے کو کہنے پر یہ قادر ہے لیکن اگر اُن سنا، اُن کہنا یا نادر و نایاب کہنا ہے تو اس کے لیے بھی اسی کی حدود کے اندر گنجائش نکالنا پڑتی ہے۔ غالب کا تخلیقی تنوع چونکہ اُن دیکھے، اُن کہے، اُن سنے کو گرفت میں لانے کا جو یا تھا، غالب کے یہاں زبان کا بلیہ اکثر اُڑھڑنے لگتا ہے۔ اکثر وہ دبی زبان کی اُن سرحدوں پر ملتے ہیں جہاں زبان اور بے زبانی یا دبی معنی اور طرفہ معنی یک گونہ آنکھ بھجولی کھیلنے ہیں۔ یہ کشمکش سوز، بھرپال بخلِ غالب سے نکلے، حمید یہ کے متن اور حواشی کے اشعار تک کئی جگہ دکھائی دیتی ہے، ملاحظہ ہو:

343 گر غانشی سے قائمہ افتخاے حال ہے

(ق) خوش ہوں کہ میری بات کبھی عمال ہے

349 نہ سچائیں کی تمنا نہ صلے کی پروا

(ق) گر نہیں ہیں سرے اشعار میں معنی نہ سہی  
یہ مشہور رہا بھی اسی دور کی ہے:

352 مشکل ہے زبں کلام میرا اے دل

سن سن کے اے سخنورانِ کامل

آسان کہنے کی کرتے ہیں قربائیں

(ق) گویم مشکل دیگر نہ گویم مشکل

اس میں بھی ”سخنورانِ کامل“ کی جگہ اصلاً دوسرا مصرع ”ہوتے ہوں طول اس کو سن کر جاہل“ تھا (مرد، پنج، ص 41) جسے دہلی آنے کے بعد غالب نے بدل کر ”سخنورانِ کامل“ کر دیا (رضا، ص 352)۔

غالب زبان کے کوہِ طور کی سیر کا عزم رکھتے ہیں تاکہ شاہد معنی کی جلوہ گری ہو سکے اگرچہ لازم نہیں کہ سب کو ملے ایک سا جواب۔ لگتا ہے غالب کے ذہن میں دقیق اور سچ دور سچ معنی کی ایک نیم تاریک نیم روشن دنیا آباد تھی۔ دبی زبان کو چیلنج کرنے کا ایک طریقہ اس میں لا ڈالنے یعنی جدلیات نفی سے رائجِ رسمیات کو پلٹنے، اس پر سوال قائم کرنے، روایتی معنی کو رد کرنے، لفظوں کے معمولہ قول کو شق کرنے اور اُن دیکھنے طرفہ شاہد معنی کو سامنے

لانے کا تھا۔ یہ عمل خاصاً وقت طلب اور صبر آزما تھا۔ اپنے عصر سے متصادم ہونے اور صدمہ پہنچانے والا خود کس درد و کرب سے نہیں گزرتا اس کا اندازہ آسان نہیں۔ معنی کے ابداع اور طرقلی سے بے معنویت، خاموشی یا سنانا صرف ایک قدم ہے۔ عرف عام کی آگہی کے لیے تو اس کا مدعا عطا ہی ہے۔ وہ تمام بڑے اذہان جو حقیقت کے آن دیکھے جزیروں کی سیاحت کا جو حکم لیتے ہیں، مدعا کے عطا ہونے یا خاموشی (मीन) کو اصل مدعا یا معنی کی تہ قرار دینے سے احتراز نہیں کرتے۔ ممکن ہے کہ معمول کے ہر پہلو کو رد کرنے یا کٹھینہ معنی کے ظلم بلاخیز کو سامنے لانے کی ہلنی تڑپ ہی وہ بے اختیارانہ تخلیقی قنوج ہو جس کے اضطراب سے حرکیات نئی کا تفاعل غالب کے ذہن و مزاج کا حصہ بننا چلا گیا حتیٰ کہ ان کی تخلیقی افتاد میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہو گیا۔ ہم دیکھیں گے کہ ان کا ذہن و شعور جدیاتی تفاعل میں اس حد تک رچا بسا ہوا ہے کہ ان کی بدیع گوئی و طرقلی خیال فطری طور پر اگر کسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے تو اسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے۔ یوں تو یہ پوری غزل ہی ایک نہایت طہار اور غیر معمولی شاعر کے خلوع کا پتہ دیتی ہے، تاہم زیر نظر شعر جو آگہی کے دام شنیدن بچھانے اور مدعا کے عطا ہونے کی جدیاتی کشاکش کو مرکز نگاہ بناتا ہے، غالب کے تخلیقی ابداع کا دھنچکا تو ہے ہی، نہ درد و امکانات سے بھرپور ایک نئی معنیات کی آمد کا اعلان نامہ بھی ہے۔

135

حالم مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ

ہے ہے خدا نہ کرد تجھے بے وقا کہوں (ق۱+)

طرز آفرین ککو سرائی طبع ہے

آئینہ خیال کو طوبی نما کہوں (خ)

میں اور صد ہزار نواسے جگر خراش

تو اور ایک وہ نقیدین کہ کیا کہوں (ق۱+)

یہ چندہ برس کی عمر کی غزل ہے جس میں پہلا اور تیسرا شعر لکھ بھوپال (حمید یہ) کے حاشیے (ق) پر بڑھایا گیا، جبکہ دوسرا شعر اصل غزل کے ساتھ لکھ بھوپال علیہ غالب

(نخ) میں ملتا ہے۔ گمان بطور سوئے سخن آیا ہے۔ دونوں مصرعوں میں حرکیات نفی ہے۔ شعر میں دو مقدمات ہیں یعنی میرا گمان تو تجھے بے وفا کہتا ہے اور میں نہیں چاہتا کہ تجھے بے وفا کہوں۔ دونوں مقدمات ایک دوسرے کا رد ہیں اور دونوں میں کشاکش ہے۔ ہے ہے خدا نہ کر وہ بمعنی خدا نہ کرے کہ تو میرے ساتھ ایسا برتاؤ کرے کہ میں تجھے بے وفا کہنے پر مجبور ہو جاؤں اور مجھے اپنے گمان سے منقطع ہونا پڑے۔ گمان میں بھی نفی مضمر ہے یعنی بدگمانی۔ شعر کی طرکی دوہری نفی کی حرکیات سے ہے۔ ((ق)) ہی میں ملاحظہ ہو: ہے ہے خدا خواست وہ اور دشمنی! اے شوقِ منقطع! یہ تجھے کیا خیال ہے)

شاعر کی نسبت طوطی سے اور طوطی کی نسبت آئینہ سے لازمہ روایت ہے، غالب کہتے ہیں کہ میرا آئینہ خیال بطور طوطی کے ہے جو میری نکتہ سرائی طبع کے لیے طرز آفریں ہے۔ یہاں مضمر نکتہ یہ ہے کہ 'طوطی نما' بطور طوطی کے تجرید و تقرید ہے۔ اول تو آئینہ خیال یعنی خیال کا آئینہ ہی ذاتی پیکر ہے، پھر طوطی دوہرا ذاتی پیکر ہے۔ یعنی یہ ذاتی استعارہ در استعارہ ہے۔ مزید یہ کہ طوطی کا آئینہ کو دیکھ کر بولنا بھی جتنی بر غلیاب یعنی جتنی بر نفی ہے کیونکہ جب تربیت کرتے ہیں تو پیچھے سے کوئی دہرا بولتا ہے اور طوطی اپنا نکس دیکھ کر سمجھتی ہے کہ طوطی آئینہ بول رہی ہے۔ یوں جو اصل نہیں ہے اس کی مدد سے طوطی کو بولنا سکھاتے ہیں۔ شاعر برتاوے کمال سخن طوطی شیریں مقال کہلاتا ہے، اسی طرح طوطی شیراز، طوطی ہند کے لقب عام ہیں۔ غرض وہی چیز جو جتنی بر نکس (نفی) ہے (یعنی غیاب) وہی طرز آفرین نکتہ سرائی طبع ہے۔ طوطی و آئینہ کا مضمون دیوان میں بار بار آیا ہے، ملاحظہ ہو:

162 ہر چند میں ہوں طوطی شیریں سخن ولے آئینہ آہ میرے مقابل نہیں رہا (نخ)

223 از میرتا بہ ذوق دل و دل ہے آئینہ طوطی کو خوش بہت سے مقابل ہے آئینہ (نخ)

نوائے جگر خراش اور نغمہ دان صاف صاف ایک دوسرے کا رد ہیں۔ گویا ایسی صورت حال جو ایک دوسرے کے معناتی پیکر کی ٹکڑ ب کرتی ہے اور جتنی بر کشاکش نفی ہے جو resolve نہیں ہوتی، یعنی ایک طرف تو میری نوائے جگر خراش ہے اور دوسری طرف معشوق کا بالکل نہ مننا کہ گویا کچھ کہا ہی نہیں گیا۔ دونوں صورتوں کے بیچ جو لانا نکل ہے یہی ہے اس الجھن



(aporia) کو کہہ کیا کہوں کہہ کر ظاہر کیا ہے۔ فقط 'نوا' نہیں صد ہزار نوائے جگر خراش کہا ہے یعنی ہزاروں جگر خراش آوازیں اور دوسری طرف ایک 'تشدید' یعنی خاموشی، سناٹا، انکار۔ شعر کی طرقتی اس تناؤ میں ہے کہ قوت کو یابی خاموشی پر حاوی ہونا چاہتی ہے اور خاموشی قوت کو یابی پر۔ حرکیات لٹی کے تحقیقی تعامل سے طرفیں کھل گئی ہیں اور لطیف معنی بڑھ گیا ہے۔

پہ فیض بیدلی نومیدی جاوید آساں ہے

141

کشائش کو ہمارا عقدہ مشکل پسند آیا (ن+)

یہ 19 برس کی عمر سے پہلے کی وہی بدنام زمانہ غزل ہے (تمنا شاے بیک کف بردن صد دل پسند آیا) جس کے صرف تین شعر غالب نے متداول دیوان میں رہنے دیے اور باقی تمام کو القاء کر دیا، اس لیے کہ پوری غزل بیدلانہ تھی جس میں ذیل کا بیش بہا مقطع بھی تھا:

اسد ہر جا سخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے

142

مجھے رنگ بہار ایجابی بیدل پسند آیا

شعر زیر بحث (پہ فیض بیدلی نومیدی جاوید) کے دونوں مصرعوں میں معنی آفرینی بنی بر حرکیات لٹی ہے۔ لیکن یہ لٹی لگی مضر ہے۔ نومیدی جاوید مشکل منزل ہے، یعنی ہم نے خواہشوں سے ہاتھ اٹھا لیا ہے اور اپنی بیدلی و بے نیازی کے فیض سے یہ ہمارے لیے آسان ہے۔ (مصرع اول کی 'بیدلی' میں بیدل بہر حال موجود ہیں) جو رشتہ لٹی آسان اور مشکل میں ہے، وہی رشتہ لٹی کشائش اور عقدہ میں بھی ہے۔ عقدہ مشکل استعارہ ہے دل افسردہ سے۔ کشائش سے توقع کی جاتی ہے عقدہ کو کھولنے کی، یعنی کشودار کی یا امید کی تکمیل کی۔ لیکن دنیا پر چونکہ رغبت ہے ہی نہیں، یعنی خوشی ہو تو کیا اور رنج ہو تو کیا۔ ہم نے دونوں کے رواجی معنی سے ہاتھ اٹھا لیا ہے۔ پس ہمارے دل افسردہ (عقدہ مشکل) کا یہ انوکھا پن کشائش کو پسند آ گیا ہے۔ یعنی کشائش جو عبارت ہے حل کرنے سے اس کو بھی ہمارے عقدہ مشکل کا ناقابل حل ہونا یعنی عقدہ بنا رہنا پسند ہے۔ تکمیل معنی کے دوران عقدہ مشکل اور کشائش دونوں کے خیالی پیکروں کی تکلیب ہو گئی ہے اور شعر جدت ادا اور

مضمون آفرینی کا نادر نمونہ بن گیا ہے۔

145 جو ہر فکر پر افغانی نیرنگ خیال  
حسن آئینہ و آئینہ ہمن مشرب تھا (ج)  
عشق میں ہم نے ہی ابرام سے پرہیز کیا  
ورنہ جو چاہے اسباب تنہا سب تھا (ق+)

شعر کی ایک قرأت وہ ہو سکتی ہے جسے گیان چند جین نے پیش کیا ہے یعنی نیرنگی خیال کا شیوہ ترک کر کے جو ہر فکر پر توجہ کی جائے تو آئینہ حسن دکھائی دے گا جو ہمن کی طرح رنگین ہوگا۔ یعنی موجودات کی رنگینیوں سے رہائی حاصل کر لو تو حسن کا صاف اور رنگین جلوہ دکھائی دے سکتا ہے لیکن یہ قرأت روایتی ہوگی۔ متن کچھ اور بھی کہتا ہے۔ جو ہر اور آئینہ میں جو نسبت ہے وہ معلوم ہے لیکن آئینہ فقط حسن کا عکس، بھروسہ نہیں، آئینہ ہمن مشرب بھی ہے اور ہمن پر لفظوں اور رنگارنگ ہے۔ دوسرے لفظوں میں نیرنگی خیال کی پرافغانی سے ہٹ کر دیکھیں تو جو ہر فکر سے جو آئینہ حسن حاصل ہوتا ہے وہ بھی نیرنگ فکر ہے۔ یعنی کائنات جلوہ گاہ صفات ہے جو رنگارنگ ہیں اور صفات جو ہر ذات سے الگ نہیں۔ غالب اکثر و بیشتر روایتی تصورات کو بیدخل (subvert) کرتے ہیں۔ یہاں نیرنگ خیال کا روایتی ملبہ گزشتہ میں آگیا ہے۔

دوسرا شعر ہر چند کہ صاف ہے لیکن غالب یہاں بھی توقع کو پلٹ دیتے ہیں۔ یعنی جب اسباب تنہا سب تھا تو عرف عام تو یہی چاہے گا کہ آرزو پوری ہو۔ غالب اس روایتی توقع کی نفی کرتے ہیں کہ عشق میں ہم نے ہی ابرام سے پرہیز کیا، ابرام بمعنی کبیہ کی یا ضد۔ گویا عشق میں فقط اسباب تنہا ہی سب کچھ نہیں کچھ عوامل اور بھی ہو سکتے ہیں جو خیال خاطر کا درجہ رکھتے ہوں۔ شعر میں لطف کی بنا اسباب تنہا کی معنویاتی توقع کو پلٹ دیتے ہیں۔

147 بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل  
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا (ج)

سو ہار رہا عشق سے آزاد ہم ہوئے

پر کیا کریں کہ دل ہی عدد ہے فراغ کا (ق+)

بلبل اور گل کا عشق مثالی ہے۔ غالب اس کی تھکیب کرتے ہیں اور انوکھی دلیل لاتے ہیں۔ دوسرا مصرع اگر بطور قول محال لیا جائے تو پہلا مصرع اس کی دلیل ہے کہ پھول بلبل کی حرکتوں کی غمی اڑاتے ہیں۔ پھول کا جستا ہی اس کا کھٹنا ہے۔ یعنی عشق کی دیوانگی کا یہ کرشمہ ہے کہ بلبل غنچے کے پھول بننے پر فدا ہے اور یہی پھول کا کھٹنا گویا مسخ ہے اڑاتا ہے۔ بلبل، گل اور عشق تینوں کے رواجی معنی کو غالب نے پلٹ کے ایک انوکھی تعبیر قائم کر دی اور وہ بھی اس شعری روایت میں جہاں عشق قدراول ہے اور ہر شے پر مقدم ہے۔

پہلا مصرع آزادی پر منتج ہے۔ لیکن دوسرا آزادی یا فراغت کی نفی پر۔ لطف معنی آزادی اور عدم فراغت یعنی گرفتاری کی کشاکش میں ہے جس سے دونوں قصومات سادہ نہیں رہے کہ کئی بار خود انسان اپنی فطرت کو سمجھ نہیں پاتا۔ شعر میں لطف معنی کا جدلیات نفی کی کشاکش سے پیدا ہونا ظاہر ہے۔

سراپا رہن عشق و ناگزیر القبت ہستی 181

عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا (خ)

یہ شعر بھی 19 برس سے پہلے کے اس زمانے کا ہے جب صحرائے خن میں خلع بیدل علی الاعلان عصائے شجر کا حکم رکھتا تھا۔ ایسے اشعار کی تشکیل اکثر و بیشتر بطور *enigma* معما کے ہوتی ہے جہاں جدلیات نفی کے تفاعل نام سے ایک معنی کے دوسرے معنی کو رد کرنے سے ایسا جدلیاتی عرصہ حاصل ہوتا ہے جو لائنل رہتا ہے اور چونکہ لائنل رہتا ہے، ایسی طرحی کا باب واکرتا ہے جس کی کوئی تعبیر پوری تعبیر نہیں ہو سکتی۔ تعبیریں جتنی کی جاتی ہیں لامحالہ موضوعی ہیں، شارحین کی اپنی اپنی ہیں اور متن کی جدلیاتی قوت کو ختم (exhaust) نہیں کر سکتیں۔ غالب کا متن کھلا ہوا ہے اور اس کا حسن طرفوں کے کھلے رہنے کی جدلیات میں پوشیدہ ہے کہ میں سراپا رہن عشق ہوں (جو القبت ہستی کی نفی ہے)

اور مجھے الفت ہستی بھی ہے یعنی اپنی جان بھی پیاری ہے۔ یہ دونوں چیزیں ایک وقت تو ہو نہیں سکتیں، لیکن کیا کیا جائے کہ ہیں۔ بالکل ایسے کہ کوئی برق کی پرستش بھی کرے اور خرمین (حاصل) کے جل جانے کا افسوس بھی کرے۔ غالب اکثر اس aporia پر رائے زنی کرتے ہیں کہ انسان جانتا ہے کہ عصیاں کیا ہے پھر بھی عصیاں کرتا ہے۔ انسان کو معلوم ہے کہ یہ راہ تباہی کو جاتی ہے لیکن انسان اسی راہ پر چلتا ہے۔ جس چیز سے منع کیا جاتا ہے، انسان اس کی طرف کھینچا ہے (پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا) زندگی میں ہر شے منطقی نہیں۔ بہت سی چیزوں کی کوئی سہل توجیہ نہیں۔ حقیقت متناقض ہے۔ رشتوں کے بندھن پچ در پچ ہیں اور اکثر ایک دوسرے کی تکذیب کرتے ہیں۔ اس نوع کے اشعار کی کوئی قطعی تعبیر ممکن نہیں۔ بات فقط کشاکش معنی ہی کی نہیں بلکہ مقدمات کے رد و رد سے جو جمالیاتی مغالطہ سی عرصہ پیدا ہوتا ہے وہ شعر کو بطور ٹھل برقیہ دیتا ہے اور میکاکی زبان اس کی تحلیل کی تاب نہیں لاسکتی۔

153 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن رنگار ہے آئینہ بادبہاری کا (ج)

اس شعر کا شمار بھی غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ اس میں بھی انھوں نے دو مقدمات کے رد و رد سے مضمون آفرینی و طرنگی کا سامان پیدا کیا ہے۔ لطافت اور کثافت دونوں سادہ نہیں، کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بطور قول محال ہے اور دلیل دوسرے مصرع میں ہے کہ دیکھ لو بادبہاری مثل آئینہ کے ہے اور جہاں آئینہ ہے وہاں رنگار (کثافت) لازم ہے، سو چمن بادبہاری کے آئینے کے رنگار کا رنگار ہے۔ دوسرے لفظوں میں روحانیت محض یا ذات محض بے معنی ہے، روحانیت کا بغیر مادیات کے یا ذات کا بغیر صفات کے آئینہ اور آک میں آنا محال ہے۔ غالب کا شعر لطافت، کثافت، آئینہ، رنگار کسی تصور کو جامہ نہیں رہنے دیتا بلکہ نفی ہی کی جدائی گردش سے تمام خیالی پیکروں کی معمولہ معنویت کو کھینچا بدل دیتا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب جو کہہ رہے ہیں وہ بودھی فلسفہ سان Apoha کے عین مراسم ہے یا یوں کہیے کہ سوہنر سے پہلے وہ سوہنر کے

اس راز سے آگاہ تھے :

IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES  
WITHOUT POSITIVE TERMS

دوسرے لفظوں میں غالب کے شعر نے اس فلسفہ کو کہ معنی کی کارگزاری میں حرکیات نفی کا جو ہر جاگزیر ہے دو مصرعوں میں ایسے سمیٹ دیا ہے کہ شعر معنی کی حسن کاری کا کرشمہ بن گیا ہے۔

بروئے شش جہت درآئینہ باز ہے

162

یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا (خ)

وا کردیے ہیں شوق نے ہونقاب حسن

غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا (ق+)

آئینہ استعارہ ہے عالم حیرت سے، غالب کہتے ہیں کہ فیضانِ غیب کا پرتو بروئے شش جہت یعنی سارے عالم پر کھلا ہے، لیکن عام و خاص، ناقص و کامل سب حیرت میں ڈوبے ہوئے ہیں اور حقیقت نامشاسی میں سب ایک جیسے ہیں۔ یعنی پرتو حقیقت کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ زبان گنگ اور عقل و دانش بے بس ہے، چنانچہ عارف و جاہل کا امتیاز جو ویسے برحق ہے حقیقت کی بے خبری کے اعتبار سے بے معنی محض ہے۔

شوق کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر جن دید ہو جائے، یعنی خود نظر ہو جائے۔ عالم شوق نے

غلاب حسن کے بند کھول دیے ہیں اور حسن ہی حسن کا دفر ہے۔ لیکن غالب کی باریک بین نظر نے جدلیات نفی کے ذرا سے مس سے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ حسن بے حجاب

کا 'جلوہ' تو 'نگاہ' ہی سے ہوا۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ حسن بے حجاب تو ہے لیکن غیر از نگاہ کوئی حائل نہیں۔ یہ دوہری نفی ہے (یعنی 'غیر' اور 'نہیں') شعر عجیب و غریب لطافت اور نکلتے

آفرینی کا حامل ہے۔ اول تو یہ کہ غیر از نگاہ کوئی حائل نہیں یا اب صرف نگاہ حائل ہے،

دونوں جہزایہ بیان ایک نہیں یا سو فیصد ہم معنی نہیں، ہو ہی نہیں سکتے۔ پہلے کلمہ میں تقاضا نفی

نے معنی میں جو انکاد (resistance) اور نتیجتاً جو شدت پیدا کر دی ہے، دوسرے کلمہ یعنی

ثبوت جہزایہ میں وہ بات نہیں۔ دوسرے یہ کہ نگاہ جو غیر مرئی ہے غالب کے جہزایہ بیان اور

حرکیات نفی نے اُسے غیر مرئی نہیں رہنے دیا، گویا وہ کوئی 'غیر' شے (intruder) ہے جسے بعدِ انتخاب حسن کے وا ہونے کے بعد وہاں نہیں ہونا چاہیے تھا۔ نفی کی معمولی سی گردش سے نگاہ کو جو بہائے خود شوقِ مجسم ہے، شوق اور جلوۂ حسن کے درمیان 'غیر' بنادینا تکنیکِ آفرینی اور خیال بندی کا اعجاز نہیں تو کیا ہے۔

163

ہے ہوں در دوسر اہل سلامت تا چند

مشکل عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا (نخ)

تعب ہے کہ یہ بے مثل شعر خدا اول دایان کے انتخاب میں نہیں آیا۔ نمونہ اول میں پہلے مصرع میں چار اضافتیں تھیں، ہوں در دوسر اہل سلامت تا چند۔ غالب نے جب ڈکشن سے قاریت زدگی کے غلو کو دور کیا تو پہلی اضافت کو بدل کر 'ہوں' کر دیا اور مصرع رواں ہو گیا۔ تو اہل اضافت عیب ہے لیکن غالب کا کمال ہے کہ تین تین اضافتیں پانی کی طرح رواں ہو جاتی ہیں اور احساس تک نہیں ہوتا۔

پہلے مصرع میں بے حد ایجاد ہے، لطف معنی کی تشکیل اس تناظر میں دوسرے مصرع سے ہوتی ہے جہاں مشکل عشق کے معنی کو 'مطلب نہیں آساں میرا' کہہ کر نفی ظاہر سے subvert کر دیا ہے۔ میں اہل سلامت یعنی اعتدال پسند لوگوں کے لیے در دوسر ہوں، وہ مجھے ہوں پیشہ سمجھتے ہیں، جبکہ میری عشقِ عقلی جو خود میرے لیے معتد ہے، میانہ طبع لوگوں کی سمجھ میں کیسے آسکتی ہے۔ عشق و ہوس میں کشاکش معنی ہے جس سے غالب یہاں یکسر نئے معنی پیدا کرتے ہیں۔ نیز اہل سلامت، سلیم الطبع یا میانہ رو لوگ وہی ہیں جو روشِ عام، روایتی زبان، یا عامۃ الورد و طور طریقوں کے مارے ہوئے ہیں۔ ان کی توقعات اور ان کی رسمیات غالب کے لیے قابل قبول نہیں۔ عام لوگوں کے عمومی تصورات سے نفور ہونا اور پیش پا افتادہ توقعات کو ردِ تشکیل کرنا غالب کی جدائیاتی انداز اور ذہن و مزاج کا خاص تقاضا بھی ہے۔

170

ہے بہاراں میں خزاں حاصل خیال عندیاب

رنگِ گل آتشِ کدہ ہے زیرِ ہال عندیاب (نخ)

حقیقت ہرگز وہ نہیں جو نظر آتی ہے اور معافی بھی ہرگز اسے نہیں دینے لگا۔  
 سامنے ہیں۔ خزاں کا تصور بہار کے بغیر اور بہار کا تصور خزاں کے بغیر حاصل نہیں ہو سکتا۔  
 غالب کا ذہن اکثر و بیشتر جدلیات نفی کے تخلیقی جزر و مد سے معنی کے متعین و معمولہ تصور  
 سے آگے دیکھتا ہے جس میں خزاں و بہار دونوں کے رنگ گھلے ملے ہیں اور بہار خزاں کے  
 اور خزاں بہار کے تعاقب میں ہے۔ عندلیب ردیف ہے۔ خیال عندلیب کو استعارہ کیا ہے  
 ذہن رسا کا کہ بلبل بہار میں بھی خزاں کی سی کیفیت رکھتی ہے، یعنی بلبل پھولوں پر بیٹھی تو  
 ہے مگر اس کے پروں کے نیچے پھولوں کا رنگ گویا دھبے آگے کا آتش کدہ ہے جو بہار کو  
 پھونک دے گا۔ رنگ گل کی آتش سے مناسبت فزل کی شعریات کا حصہ ہے۔ لیکن  
 رنگ گل میں آگ دیکھنا ایک بات ہے، اور رنگ گل کی بہار میں خزاں کی آمد کو دیکھ لینا  
 یکسر الگ مضمون ہے کہ خزاں و بہار دونوں کے روایتی معنی کی تھلیب ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے  
 کہ غالب کی تخلیقیت اور تفصیلی شعر کا عمل جدلیات نفی میں کچھ اس طرح گھٹا ہوا ہے کہ  
 اکثر ان کی قوت مقہور جب حقیقت کو انگیز کرتی ہے تو جدلیاتی بجراپے کے ساتھ ہی انگیز  
 کرتی ہے۔

سمجھا ہوا ہوں عشق میں نقصان کو فائدہ

181

بھٹنا کہ ناامید تر امیدوار تر (ق ۱۰)

تعجب ہے کہ یہ لاجواب شعر بھی متداول انتخاب میں نہیں آیا ہے۔ دونوں مصرعوں  
 میں نفی کا قائل ظاہر ہے۔ لفظوں کے روایتی معنی کو پھٹا اور پٹے ہوئے معنی کو دلیل شعری  
 سے پیش منظر میں لے آنا اور یکسر نئے معنی قائم کر دینا غالب کا خاص شیوہ ہے۔ عشق میں  
 ذلت و رسوائی سرمایہ سعادت ہے یعنی عشق میں نقصان ایک طرح کا فائدہ ہے۔ یہاں  
 تک تو روایتی معنیات کا حصہ ہے، اب غالب کی خلائی دیکھیے کہتے ہیں بھٹنا کہ ناامید زیادہ  
 ہوتا ہوں، اتنا زیادہ خود کو امیدوار سمجھتا ہوں، یعنی عشق میں جتنی ناکامی ہوتی ہے دراصل وہ  
 کامیابی و کامرانی ہے۔ شعر کا مزہ ناکامی کو کامیابی میں بدلنے اور ناامید تر اور امیدوار تر کی  
 کشاکش نفی میں ہے۔

زبان اہل زبان میں ہے مرگ خاموشی

یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانی شمع (خ)

زبان، اہل زبان، زبانی، بات، خاموشی، بزم، شمع، روشن، مرگ، ہر ہر یکہ خیالی میں نسبت باہر گر ہے اور شعر مناسبتوں میں گنبد عا ہوا ہے۔ زبان اور خاموشی جس طرح ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں مرگ اور روشنی بھی ایک دوسرے کے معنی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ سب خیالی پیکر ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ شمع کی نو شمع کی زبان ہے۔ روشن ہونا شمع کے لحاظ سے ہے کہ شمع بزم میں روشنی پھیلاتی ہے۔ یہاں روشن ہوئی بہ مفہوم معلوم ہونا ہے یعنی یہ بات شمع کی زبانی معلوم ہوئی کہ شمع کی زبان یا اس کی نو کا خاموش ہو جانا اس کی موت ہے۔ حرکیات فنی کی دہازت اس میں ہے کہ آثار موت کہانی کا اتمام نہیں کیونکہ کچھ جانے کے باوجود خاموشی وہ سب کچھ کہہ رہی ہے جو شمع اپنی زبان سے کہہ رہی تھی جس کا اس شعر میں مذکور ہے۔

گر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ

یعنی ہیر یک دل بے دعا نہ مانگ (خ)

میں دور گردِ عرشِ رسومِ نیاز ہوں

دشمن سمجھ ولے یکہ آشنا نہ مانگ (خ)

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد

مجھ سے مرے گز کا حساب اے خدا نہ مانگ (خ)

اجابت بمعنی دعا کی قبولیت۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ اجابت اور دعا نہ مانگ میں رہنے فنی ہے۔ اسی طرح دل بے دعا بھی فنی اساس ہے اور ردیف 'نہ مانگ' میں تو فنی ظاہر ہے ہی۔ اب کشائش معنی دیکھیے کہ اگر تجھ کو یقین ہے کہ تیری دعا قبول ہوگی تو پھر بھی بہتر یہی ہے کہ کوئی دعا نہ مانگی جائے اور صرف دل بے دعا کی دعا کی جائے، یعنی اے خدا ایسا دل دے کہ کوئی خواہش نہ ہو۔ شعر کی طرح فنی حرکیات فنی کے اس بدھی بیچ میں ہے کہ دل بے دعا مانگنا بھی تو دعا مانگنا ہے جبکہ کہا یہ گیا تھا کہ یقین اجابت ہے تو کوئی دعا نہ



مانگی جائے یعنی دل بے مدعا کی مدعا نہ مانگنے کی مدعا بھی۔ حرکیات نفی کی چچ در چچ گردش پر مبنی اس نوع کی تفکیلی شعر غالب کے ابداع کا خاص حصہ ہے۔

انسان جب بے نیاز ہے تو دوری اختیار کرتا ہے۔ یہ روش عام ہے۔ غالب کی تو انکو دینی ہی روش عام سے ہٹ کر سوچنے کی ہے۔ کہتے ہیں اصل یہ ہے کہ میں بے نیازی کے سبب نہیں بلکہ دم نیاز ہی کی وجہ سے تجھ سے دور رہتا ہوں۔ بھلے ٹو مجھے اپنا دشمن سمجھ لے لیکن مجھ سے یہ توقع نہ رکھ کہ میں تجھے آشنا ڈالوں گا اور یوں اپنے عشق کو رسوا و بدنام کروں گا۔ ملاحظہ فرمائیے کہ فرط نیاز مندی اس درجہ ہے کہ دشمن سمجھے جانے میں بھی عار نہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس تاثر میں دشمنی اور آشنائی دونوں کے روایتی معنی شکست ہو کر ایک نئے اور انوکھے تصور کی تشکیل کرتے ہیں۔

تیسرا شعر زباں زوہ خاص و عام ہے۔ داغ آرزوئیں پوری نہ ہونے سے استعارہ ہے۔ غالب نے اکثر اس کا ذکر کیا ہے کہ اے خدا مجھ سے میرے اُن گناہوں کا حساب نہ مانگ جو میں نے کیے ہیں، اس سے مجھے اُن گناہوں کی حسرتوں کا شمار یاد آتا ہے جو میں نہیں کر سکا، کیونکہ گناہ نہ کر سکنے کی حسرت داغ بن گئی ہے، اور ان داغوں کے شمار سے تیرے علو و کرم پر حرف آتا ہے۔ حساب اور شمار ایک ہی چیز ہے، جدائی کی کشفائش کردہ گناہوں اور ناکردہ گناہوں کی حسرت میں ہے۔ غالب نے ذرا سی مضمر نفی ڈال کر نہ صرف ایک نادر مضمون پیدا کر دیا بلکہ تخلیقی طریقے سے لطیف معنی کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ ذیل کے ضرب المثل شعر میں (جو بعد کا ہے) تو کردہ اور ناکردہ گناہوں کی binary صاف ظاہر ہے جس سے غالب نے کردہ گناہوں کے تصور کی رد تشکیل کر کے اس میں سے گناہ کا ڈنک بکسر نکال دیا ہے:

269 ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے وار

یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

لوں دامِ حظِ غفلت سے یک خوابِ خوش و لے

202

غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں (خ)

اس غزل کا صرف مقطع ہی انتخاب میں آسکا، حالانکہ یہ اس زمانے کا شعر ہے جب غالب اسدِ مجلس کرتے تھے، یعنی انہیں برس سے پہلے کا۔ غالب مجلسِ اعدادِ ترمیم ڈالا گیا۔ غلبہ غفلت (سوئی ہوئی قسمت) اور خواب میں جو رشتہ ہے وہ ظاہر ہے۔ لیکن خواب سے تصورِ خواب خوش کا ہے۔ بخت غفلت جہاں سیاہ ہے، خواب خوش، رنگین و طربناک ہے۔ مزید چچ یہ ہے کہ غلبہ غفلت جو خود سویا ہوا ہے یعنی بد نصیبی جو کیسے خالی رکھتی ہے اس سے اُدھار مانگی جا رہی ہے جو نفی کی نفی ہے۔ یعنی اپنی سوئی ہوئی قسمت سے اور تو کچھ نہیں لے سکتا ایک خواب خوش تو قرض لے لوں۔ دیسے تو دکھوں کو جاگ کر کاٹنا قسمت میں لکھا ہے لیکن ڈر یہ ہے کہ اگر اُدھار مل بھی گئی تو جیسی بد نصیبیوں میں گھرا ہوا ہوں اس اُدھار کو چٹاؤں گا بھی کیسے۔ خواب خوش غریب میں ہے، ایسی چیز کو اُدھار بنانا جو خود غریب میں ہے اور اس غریب در غریب کو بخت غفلت سے اُدھار لینا جو خود سویا ہوا ہے ہدایتِ نفی کی گردشِ اساس کھتہ آفرینی اور خیالِ بندی کا کمال ہے۔ اس سے معنی میں جو تاء (resistance) پیدا ہوتا ہے وہ ہمالیاتی محل کو گہرا کرتی ہے اور لطفِ معنی کی مدت کو بڑھا دیتی ہے۔

203

ترے سرو قامت سے یک قد آدم

قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں (ب)

تماشا کہ اے مجھ آئینہ داری

تجھے کس قتنا سے ہم دیکھتے ہیں (ب)

سہا بھڑ دی لکھتے ہیں "ایک قد آدم کم ہونا گویا فتنہ قیامت تیرے قدموں میں پڑا ہوا ہے۔ طرزِ بیان بہت بدلتی ہے۔" سو تو ہے لیکن یہ نہیں بتاتے کہ دستور بدلتی کیا ہے یا یہ طرزِ بیان بنا کیسے۔ ایک اور شعر میں غالب نے قد جانفزا کی بالیدگی کی تعریف کرتے ہوئے لکس کو تار لکس سے بڑھا کے دکھایا ہے (مبالغہ یا بھیر)۔ یہاں وہ قیامت کے فتنے کو گھٹا کے دکھا رہے ہیں (تخفیف یا تصغیر)۔ مقصد حینہ یا معمولہ معنی کو بے دخل کرنا ہے خواہ بھیر سے ہو یا تصغیر سے۔ غالب کے یہاں طرقلی خیال یا بدلتی گوئی کا خاص اخاص دستور کسی نہ کسی طرح کی گردشِ نفی سے پیش پا افتادہ کو بے مرکز کرنا ہے۔ اور اس بے مرکزیت

سے نئے معنی خلق کرنا یا معنی کی طرفوں کو کھول دینا ہے۔ محبوب کو بہ اعتبار حسن یا بہ لحاظ قد و کثرت قیامت یا فتنہ قیامت کہا جاتا ہے۔ یہ عام تصور ہے۔ غالب اپنی نکتہ آفرینی سے اس عام تصور کو رد و تکفیل کرتے ہیں کہ تیرے سرو قیامت کی یہ کیفیت ہے گویا قیامت کا فتنہ بھی اس سے ایک قد آدم کم ہے۔ دیکھا جائے تو محبوب کی سرو قیامت بھی قد آدم ہے، اور قد آدم قیامت ہے تو گویا ایک قد آدم کو قیامت سے گھٹا کر محبوب کے انداز قد کی افزائی و دلکشی کو ثابت کیا جا رہا ہے تو دلیل شاعرانہ نادر و لا جواب کیونکر نہ قرار پائے گی۔ حرکیات لفظی کا قائل مضمر ہے، بلیر اس کے بدلے کوئی کی تشکیل ممکن ہی نہیں۔

دوسرا شعر بھی اتنا ہی بے پناہ ہے۔ محبوب آئینے کے سامنے اپنے جلوے میں عکس ہے۔ متن کی زیریں ساخت کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ غالب نے یہاں دوہرے آئینے کی تشکیل پیدا کی ہے، یعنی ایک جلوہ تو وہ ہے جو محبوب آئینے کے سامنے بیٹھا ہوا دیکھ رہا ہے اور دوسرا جلوہ وہ ہے جو محبوب اور آئینے کے پیچھے کوئی دوسرا مجسم تمنا بنا ہوا دیکھ رہا ہے۔ گویا آئینہ داری میں ایک محویت محبوب کی ہے اور دوسری اس میرا فسانہ کی جو اس محویت کا نظارہ دل کی حقارتی کے ہاتھوں کر رہا ہے۔ یوں شعر میں تماشا در تماشا اور آئینہ داری در آئینہ داری در ایچ در ایچ ہے جس سے ایک معنی دوسرے کو گردش میں لاتا اور اُسے قزوں تر کرتا اور انوکھا بناتا ہے۔ غالب کا لاشعوری تخلیقی عمل ایسا ہے کہ سوچ اور خیالی بیکر حرکیات ہدایاتی میں گھسے ہوئے آتے ہیں اور گرہ در گرہ کھلتے ہوئے معنی کی طلسم دا طرنگی سے حیرت زدہ کر دیتے ہیں۔

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تھا بیٹھنا

205

ہارے اپنی بیکسی کی ہم نے پائی داد یاں (قی +)

غالب کبھی کبھی افعال کی معمولی الٹ پھیر سے معنی کو ایسا مقلوب کر دیتے ہیں کہ وہ کہیں اور سنا کرے کوئی۔ اس شعر میں جہاں اپنی بیکسی کا ذکر ہے بلکی سی شوخی اور خوشی کا اظہار بھی ہے کہ دیکھو جو ہم پر ہنستے تھے قسمت اُن سے کیا سلوک کر رہی ہے۔ لفظ لگنا (لازم) میں کیفیت بے اختیاری یا جبر کی ہے۔ لگانا (معدی) میں شائبہ اختیار کا ہے، لیکن

دل لگا کر کے بعد / لگ گیا اُن کو بھی تھا بیخدا / میں مجبوری ہی مجبوری ہے۔ لگانا کے معنی تو مطلب ہو ہی گئے، دوسرے مصرعے میں نیکی کی بھی تھلیب ہوگی، گویا وہ چیز جو لائقِ محسوس تھی، یعنی نیکی، اس کی دلول ہو گئی، اور یوں وہ جو دوسرے کی تنہائی پر خندہ زن تھے خود تنہائی اور خندہ زنی کا شکار ہو گئے۔ غور سے دیکھا جائے تو دل لگانا، نیکی، اور تنہائی، تینوں کا روایتی معنیاتی عرصہ زیر و زبر ہو گیا، اور ان کے رد سے پیدا ہونے والے مطلب معنیاتی رشتوں سے شعر میں irony اور شوخی سے لطفِ بیان کی لہر دوڑ گئی۔ یہ 19 برس کے بعد اور 24 برس سے پہلے کی عمر کے ان اشعار میں سے ہے جو نعتِ حیدر کے حاشیہ پر بڑھائے گئے، یہ وہ زمانہ ہے جب غالب کا ڈکشن غیر ضروری فارسیت کی افراط و تفریط سے پاک ہونے لگا تھا۔ اب اردو میں دس اور رچاؤ آنے لگا ہے، اشعار سادہ اور سہل معلوم ہوتے ہیں، پیرایہ بیان بھی سادہ و صاف و رواں ہے، بظاہر دقتِ نظری و پیچیدگی کا شبہ بھی نہیں ہوتا، لیکن دراصل یہ پیچیدہ اور مشکل اشعار سے بھی زیادہ مشکل و پیچیدہ ہیں۔ غالب کی سادگی اکثر و بیشتر نظر کا دھوکا ہے۔

207

- تمن ہے بندہ ہوں درندادہ رکھتے ہیں  
 دل نہ کار جہاں اوفادہ رکھتے ہیں (غ)  
 تمیز رشتی و نیکی میں لاکھ ہاتھیں ہیں  
 بہ نیکی آنکھ یک فرد سادہ رکھتے ہیں (غ)  
 کہ رنگ سایہ ہمیں بندگی میں ہے تسلیم  
 کہ داغ دل پہ جہین کشادہ رکھتے ہیں (غ)  
 معاف بندہ گوئی ہیں ناصحان عزیز  
 دل بدست نگارے ندادہ رکھتے ہیں (غ)  
 اوپ نے سوچی ہمیں سرمہ سائی حیرت  
 زبان بست و چشم کشادہ رکھتے ہیں (غ)

زمانہ سخت کم آزار ہے بھائی اسد  
 وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں (خ)

ابتدائی زمانے کے نہایت کم ہائیدہ و فاری زدہ ڈکشن کا رنگ لیے ان اشعار کو یہاں اس لیے نقل کیا گیا کہ ردیف رکھتے ہیں اور اشعار کے معنی کی ہم آہنگی اور عدم آہنگ سے غالب نے جزر و مد اور تصادم کی ایک خاص کیفیت پیدا کی ہے جو کہیں نفی ظاہر اور کہیں نفی مضمر کا پہلو لیے ہوئے ہے، اور باوجود غرابیت کے اپنا لطف رکھتی ہے۔ تن بہ بند ہوں .. ہمارا تن بند ہوں میں گرفتار نہیں، اس لیے کہ ہم دل ایسا رکھتے ہیں جو ازکار جہاں افتادہ ہے، یعنی دنیا کے کام کاج سے گیا گزرا ہے۔

دوسرے شعر میں نیکی اور ہدی کے فرق کے خاطر میں عکس آئینہ کے روایتی تصور کو رد تشکیل کیا ہے کہ بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ آئینہ اچھائی اور برائی کو پرکھنے کا مدی ہے۔ یعنی آئینہ اچھی چیز کو اچھا اور بری چیز کو برا ظاہر کرتا ہے۔ آئینہ کے سامنے ہر انسان ایک فرد سادہ یعنی سادہ کاندھ کی طرح صاف ستھرا دکھائی دیتا ہے، جبکہ باطن کیسا ہے اس کی خبر نہیں کہ عکس آئینہ تو صرف ظاہر کو دکھاتا ہے۔ دشتی و نیکی میں ہزاروں سچ ہیں۔ اگر حاکم کو ذہن میں رکھا جائے تو ایک پہلو یہ ہو سکتا ہے کہ نیک و بد کے نقیب و فراز سے ہمیں غرض نہیں، عکس آئینہ ہموار ہوتا ہے اور فرد سادہ بے عیب و بے نشان۔ بطور عکس آئینہ ہم نقیب و فراز سے بعید ہیں۔

’بہ رنگ سایہ‘، ’داغ دل‘ اور ’بھین کھاد‘ میں قطعیت ہے۔ سایہ برنگ زمین ہے بصورت بندگی اس میں خوئے تسلیم ہے۔ اور خوئے تسلیم کا نشان بالعموم ماتھے پر نمایاں ہوتا ہے۔ غالب اس کی بھند ب کرتے ہیں کہ بندگی کا داغ دل پر ہے لیکن ہم نے اسے کھادہ بھین کے ساتھ قبول کر لیا ہے۔

ناسحقان عزیز بیودہ گوئی میں معاف کر دینے کے قائل ہیں کیونکہ بچاروں کے پاس ایسا دل ہے جو دست نگارے لہ دادہ ہے، یعنی جس نے دل دسب نگار میں دیا ہی نہیں، وہ کیا جانے کہ دل کے معاملات کیا ہوتے ہیں۔

غالب کا ذہن چونکہ خاموشی کو زبانوں کی زبان جانتا ہے اور خاموشی کے زبان کی علم ہونے کے تصور پر قادر ہے، زبان کی مناسبت سے سرمہ سائی کا امیج غالب کی شعریات میں بار بار ابھرتا ہے اور زبان، ترجمان اور ادراک کے بارے میں طرح طرح کے سوالات اٹھاتا ہے۔ یہاں سرمہ سائی حیرت آداب دنیا کے باعث ہے کہ دنیائے دوں اس قابل ہے ہی نہیں کہ یہاں راز حقیقت بیان کیا جائے۔ زبان ہست ہے، لیکن چشم کشادہ سے زبان ہست کی قلمب کر کے غالب سرمہ سائی حیرت پر ادراک کا در داگر دیتے ہیں۔

انہیں برس سے پہلے کی اس غزل میں فقط یہ مقطع کلام منسوخ کو الگ کرتے ہوئے متبادل انتخاب میں بچ رہا۔ دکشن قاری کے نہتا کم رپے بے افعال و حروف سے یکفخت آزاد ہے اور اسی اعتبار سے صاف درواں بھی، اور لگتا ہی نہیں کہ حرکیات لفظی انھوں کی بندش میں کھل مل گئی ہے۔ کم آزار ہی کیا کم تھا، سخت کم آزار کہہ کر لفظی کو اور بھی گہرا دیا ہے۔ مصائب زمانہ کی شکایت کرنا عام وسیلہ ہے۔ غالب پوری ہنرمندی سے اس توقع کو پلٹ دیتے ہیں کہ ہم تو اس سے بھی زیادہ مصائب و آلام کی توقع کرتے تھے۔ زمانہ کی دنایت اور پُر آزاری سے جو توقع بندھی تھی افسوس وہ توقع پوری نہ ہوئی اور زمانہ ہماری سخت جانی کے مقابلے پر سخت کم آزار ثابت ہوا۔ جدائیاتی لفظی کو بغیر حرف لفظی کے شعر کی معنویت میں رواں دواں رکھنا اور معنی کا نیرنگ نظر قائم کرنا غالب کے معمولات میں ہے۔

210 میں چشم و کشادہ و گلشن نظر فریب

(خ) لیکن عبث کہ ہضم غریشید دیدہ ہوں  
پیدا نہیں ہے اصل تک و تازہ جستجو

(خ) مہم موج آب زبان نریدہ ہوں  
ہوں گرمی نشاط تصور سے نفد بچ

211

(خ) میں عدلیہ گلشن ناآفریدہ ہوں  
دعا ہوں کشمکش کو سخن سے سرچش

(خ) مضرب تار ہائے گلوے نریدہ ہوں

سابق غزل کی طرح یہ دو غزلیں بھی فارسی اسیم ترکیبوں کی وجہ سے خاص آہنگ رکھتی ہیں جو ہلکی سی غرابت اور قافیہ میں 'ا' کی تکرار سے نمبر چنگ کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔

دونوں غزلوں میں متعدد شعر لا جواب و بے مثال ہیں، لیکن غالباً نامانوس فارسی بندشوں کے قافیہ میں آنے کی وجہ سے نظرا انداز ہو گئیں اور یکے از اعلیٰ اشعار بالخصوص 'ہوں' گری نظام تصور سے نمبر 'خ' جیسا بے پناہ شعر بھی عین ایک صدی کے بعد دریافت ہوا، اور تب سے اب تک ماہرین اسے غالب کی اپنے کلام کے بارے میں پیش بینی کے بطور پیش کرتے ہیں کہ میں اپنے نظام تصور کی مستی سے نمبر 'خ' ہوں کیونکہ میں جس باغ کا بلبل ہوں وہ هنوز وجود میں نہیں آیا۔ اس کی ایک تعبیر یہ بھی ہے کہ گلشن نا آفریدہ شونہ ہے کیونکہ لاموجود ہے۔ عندیاب کا تعلق گلشن سے ہے۔ جب گلشن ہی لاموجود ہے تو عندیاب کی نمبر 'خی' کس کے لیے؟ چنانچہ اس کا اپنے نظام تصور میں گمن ہونا ہی کچھ میں آتا ہے۔ دیکھا جائے تو متن میں کوئی قریب ایسا نہیں کہ یہ مان لیا جائے جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ گلشن نا آفریدہ آگے چل کر آفریدہ ہو جائے گا۔ جب زبان اپنا بدھی اور ر بطور چٹائی کھیل کھاتی ہے تو مظاہرے مصنف بھی قول فیصل کا کام نہیں دیتا اور موضوعی تعبیریں بھی غل دے جاتی ہیں، کسی تعبیر کے لیے یہ دعویٰ برحق نہیں کہ صرف وہی تعبیر حتمی ہے۔ کیونکہ متن کی قوت اپنی موجزن سے معنی پروری کردی ہے اور تعامل نئی سے معناتی عرصہ لہا لب بھرا ہوا ہے۔

پہلا شعر چشم واکشادہ... بھی حکلم پر رافع ہے۔ اس لیے کہ ردیف میں فعل 'ہوں' نے معنی کا گلدستہ باندھ دیا ہے۔ جو لوگ ردیف کو قاضی سمجھتے ہیں اور وافر عمومی معنوں میں لیتے ہیں، وہ ملاحظہ کریں گے کہ کس طرح ردیف 'ہوں' بطور مضارع ہر ہر معنی کی چمن بڑی حکلم 'میں' کے تصور ساتھ کرتی چلی جاتی ہے۔ یہ حکلم کہیں موجود ہے کہیں محذوف لیکن اس کا خیالی ہیکر پوری غزل میں رواں دواں ہے۔ چشم واکشادہ یعنی کھلی ہوئی آنکھ اور غر شید دیدہ یعنی دھوپ دیکھی ہوئی شبنم میں رشتہ نظر کا ہے، اور گلشن کو نظر فریب کہا ہے۔ یعنی میرا سنا کھلی آنکھوں سے دم تک لطف اندوز ہونا چاہتا ہے، مگر افسوس کہ گلشن نظر فریب ہے۔ چشم واکشادہ اور گلشن نظر فریب میں ایک مقدمہ دوسرے کا رد ہے۔ شبنم

خوشید دیدہ گلشن کی رعایت سے ہے۔ یعنی کیا کردوں کہ گلشن کا نگارہ کرنے والی آنکھ اس شبنم کی طرح ہے جس پر دھوپ پڑ رہی ہے جو کچھ ہی دیر میں فنا ہو جائے گی۔ غالب نے ایک ہی سانس میں دنیا کی حقیقت کو حقیقت کہا اور بے حقیقت بھی۔ یعنی نہ ہستی ہستی ہے نہ عدم عدم۔ یہ دو سچائیوں کو ساتھ لے کر چلنا ہے یا دونوں انتہاؤں کے درمیانی تصور کو بے دخل کرنا ہے۔

زبان بریدہ غالب کا خاص خیالی پیکر ہے۔ کئی ہوئی زبان، لفظ سے قاصر زبان یعنی خاموشی، بالکل خاموشی۔ سوج کو بھی زبان کہا جاتا ہے لیکن یہاں ایسی زبان جو بریدہ یعنی ٹکٹک ہے۔ میری تک و تاز زندگی کا راز کیا ہے آج تک نہیں معلوم۔ گویا میں گونگا محض ہوں کئی ہوئی زبان کی طرح جو مانند آبِ اُمتی تو ہے لیکن لفظ سے قاصر ہے۔ یہاں بھی دو سچائیاں ہیں اور ایک دوسرے سے متضاد۔ شعر کی زیریں ساخت میں حرکیات لگی جاری و ساری ہے۔

ہمارا منتخب آخری شعر پھر کئے ہوئے گلے کے ابجج پر قائم ہے یعنی گلوئے بریدہ جو زبان بریدہ کے خیالی پیکر سے دور نہیں۔ مقصود وہی لا ہے یعنی میں سنائے کی آواز ہوں درد میں ڈوبی ہوئی۔ وقت کے لاقبائیل سل میں زندہ و مردہ سب ایک continuum ہے۔ میں مرے ہوؤں کی خاموشی کو آواز دیتا ہوں۔ مضرب سے تاروں کو چھیڑتے ہیں تو نالہ بلند ہوتا ہے۔ لیکن میں ایسے تاروں کی مضرب ہوں جن کا گلا کٹا ہوا ہے، سو نالہ کا تصور عہٹ ہے۔ یہ نالہ اور عدم نالہ یا نغہ و عدم نغہ یا زبان و عدم زبان (خاموشی) کا وہ انفراتی عرصہ ہے جو غالب کے یہاں اکثر معنی آفرینی و بدلیج گوئی کا باعث بنتا ہے۔

انجم سادہ لوگی پیہ گوئی حریفان ہے

211

وگرہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعمیریں (خ)

شعر میں کلیدی لفظ خواب ہے۔ شعر میں لفظ جو کہتے ہیں شعر اس سے کہیں زیادہ کہتا ہے، شاید اسی لیے لفظ حید یہ کے بعد یہ شعر اکثر اقتباس ہوتا رہا ہے۔ بات فقط اتنی نہیں کہ لوگ خواب کی روداد سے اس کی تعمیر نہیں نکال سکتے۔ غالب کے لاشعوری جزوہ اور



تخلیقی اظہار کی دقتوں کو نظر میں رکھیں تو زبان سو فیصد اظہار پر قادر نہیں ہو سکتی اور نہ ہی معناتی جزوہ کی منطقی تحلیل ممکن ہے۔ یعنی تخلیقی اظہار کے ناموجود و موجود کا وہی پہلو کہ آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے... لیکن روایتی آگہی کے بجائے یہاں چوٹ بطور طنز ہجوم سادہ لوحی پر کی ہے کہ سننے والوں کی سادہ لوحی ان کے کانوں میں روٹی کی طرح ٹھسکی ہے، گویا بہرے ہیں۔ ورنہ خواب کی تعبیریں تو رواداد میں مضمر ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ شعر کہنا خواب کی کہانی کہنا ہے۔ حرکیات لفظی جو معناتی گردش اور لطف کی ضامن ہے، خواب کی تعبیروں کے موجود ہونے اور سماعت کے لاموجود ہونے یا عدم تفہیم میں ہے۔ ظاہر ہے جہاں سماعت نہیں وہاں سخن شی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

213 ہے طلسم دہر میں صد حشر پاداشِ عمل

آگہی غافل کہ ایک امروز بے فردا نہیں (خ)

یہ تمام اشعار نو عمری کے یعنی انیس برس سے پہلے کے ہیں۔ تعجب ہے کہ غالب نے ان اشعار کو منسوخ کیا تو کیا سوچ کر کیا اور اگر مولانا فضل حق خیر آبادی یا کسی اور نے کیا تو کیوں کیا۔ یہ دنیا فریبِ نظر ہے سو طلسم دہر کہا ہے۔ یہاں مناسبت صد حشر سے ہے۔ قیامت تو ایک ہے اور مقرر ہے۔ غالب روایتی مفہوم کو ردِ تکفیل کرتے ہیں کہ اے غافل ہوش سے کام لے، جس طرح ہر آج کے بعد کل کا آنا لازم ہے، عمل کی پاداش بھی لازم ہے۔ معنی کی تکلیف اس کے ماوراء ہے یعنی یہ کہ قیامت ایک نہیں سیکڑوں ہیں (سزا اور جزا کے روپ میں) اور زندگی کے بعد نہیں بلکہ اسی چادو کے کارخانے میں جس کا نام دنیا ہے۔

214 پریشانی اسد در پردہ ہے سامانِ جمعیت

کہ ہے آبادی صحرا ہجومِ خانہ بردوشاں (خ)

اس شعر میں پریشانی کے عام رخ کو پلٹ دیا ہے اور مثالیہ سے قول محال قائم کیا ہے کہ پریشانی در پردہ ذریعہ جمعیت ہے۔ منطق شاعرانہ یہ کہ دیکھ لو خانہ بردوش لوگوں کی رعایت سے صحرا صحرا نہیں رہا بلکہ آباد ہو گیا ہے۔ پریشانی اور جمعیت کی حرکیات لفظی کے

میں مقابلہ جویم خانہ بردوشاں اور آبادی صحرا کی افزائیت کا رگر ہے۔

گلشنِ رزم کھلاتا ہے جگر میں پیچاں

216

گرہِ غنچہ ہے سامانِ چمن بالیدن (بخ)

ایک طرف گلشن، رزم، پیچاں، جگر میں مناسبت ہے تو دوسری طرف گلشن، غنچہ، گرہ، چمن، بالیدنگی میں بھی مناسبت ہے۔ مناسبات لفظی سے ہار یک خیالی اور مضمون آفرینی کا حق ادا کرنا غالب نے اساتذہ فارسی اور سخن گو زبان سبک ہندی سے سیکھا تھا لیکن اس میں جدیدیات نئی کو رواں کر دینا اور ایسے رواں کر دینا کہ چائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے غالب کا شیوہ خاص ہے۔ پیچاں کا سینے میں بچست ہو کر رزموں کا گلشن کھلا دینا سابق سے چلا آتا ہے، شعر کا منصب دوسرے مصرع سے بلند ہوا ہے جہاں دونوں معنی کی تھلیب و توسیع سے غالب نے تیسرے لئے معنی پیدا کر دیے ہیں۔ غنچہ بند رہتا ہے اس لیے اس کو گرہ کہا ہے۔ لیکن یہ گرہ فقط گرہ ہی نہیں اسی میں چمن کی بالیدنگی کا راز بھی ہے۔ کیونکہ غنچہ کی گرہ کا کھلنا پھول کا کھلنا ہے اور چمن کی بالیدنگی کا باعث ہے۔ ظاہر ہے گرہ کی خود کھلی اور دل بستگی کی تھلیب چمن کی بالیدنگی اور انفرادی سے ہو گئی اور جگر کے گلشنِ رزم کا باعث انبساط ہونا مثالیہ سے قائم ہو گیا جو موجب لطف و نشاط ہے۔

اشب گل سے غلط ہے دھوئی وارنگی

216

سرد ہے باوصب آزادی گرفتار چمن (بخ)

دھوئی وارنگی آزادوں کو زیب دیتا ہے۔ یہ سامنے کے معنی ہیں۔ غالب اس دھوئی وارنگی کو رد تشکیل کرتے ہیں اور آزادی کے ایک طرف پہلو کو سامنے لاتے ہیں۔ یعنی سردی صفت اس کی آزادی ہے، اس کا بطیر کسی کی مدد کے سر اٹھا کر کھڑے ہونا اس کی آزادی کا نشان ہے۔ مگر تھلیب یہ کہ سرد چمن کا گرفتار ہے۔ گردشِ نئی دھوئی آزادی اور گرفتاری میں ہے کیونکہ اشب گل کے باعث سرد باوجود آزادی کے آزاد نہیں ہے اور چمن سے وابستہ ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ قول محالِ محبت نئی اساس ہے جو قائم ہی معمول کی رد تشکیل سے ہوتا ہے۔ (یہ غالب کا عام شیوہ ہے : ہوئی رنجہ موجِ آب کو فرصتِ روانی کی)

حد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو

کہ چشم نگ شاید کثرت نگارہ سے وا ہو (بخ)

حد کو چشم نگ سے استعارہ کیا ہے۔ اور اس کا ردِ نظر کی کشادگی سے کیا ہے۔ یہاں غور طلب ترکیب گرم تماشا ہے، کیونکہ یہ وہ کڑی ہے جو چشم نگ اور کشادگیِ نظر کی قطعیت کے دونوں طرف راجع ہے، اور بجائے خود یہ نہ پہلی صورت حال ہے نہ دوسری بلکہ الگ کیفیت ہے کیونکہ کثرت نگارہ سے آنکھیں کھل جائیں گی اور تنگیِ دل سے نجات مل جائے گی۔ یاد رہے کہ گرم تماشا غالب کی ذہنی و تخلیقی آزادی کی اور آزاد روی کا بھی اشارہ یہ ہے۔

بزم ہے یک چہہ مینا گدازِ رہا سے

بیش کر غافل حجابِ نثرِ محفل نہ پوچھ (بخ)

اس دور کی بعض غزلوں میں جہاں صیغہ امر ہے اشعار میں کہیں کہیں تلقین کا شائبہ ہوتا ہے، لیکن یہ نظر کا دھوکا ہے، عرف عام یا رواجی معنی و مفہیم کی ردِ تخیل کا اندازِ وہی ہے۔ سرخوش اور گیان چند جین دونوں نے بزم اور مینا کو نظر میں رکھ کر لفظی شرح کی ہے۔ دیکھا جائے تو بزم فقط بزم سے نہیں، یہ بھگت دہر ہے۔ تاہم اس اعتبار سے بھی مفہیم رواجی ہوں گے جبکہ شعر کے تیز رکھ اور ہی کہتے ہیں۔ شعر عجیب کیفیت میں ہوا ہے اور لفظوں کے سر ہرگز رواجی نہیں ہیں۔ چہہ مینا کو استعارہ کیا ہے نثر اور گداز سے۔ یہاں گداز رہا سے فقط محفل ہی چہہ مینا کی طرح میٹھی ہوئی نہیں بلکہ تمام عالم انسانیت سازِ ہستی کی دھن میں بہہ رہا ہے، گداز رہا سے دلوں کے بند ٹوٹ گئے ہیں، صد جلوہ روبرو ہے جو مڑگاں اٹھائے۔ ایسے میں غفلت کیسی، بیش آگہی برحق ہے۔ نثرِ محفل کا حجاب کیسا وہ تو کبھی کا اٹھ چکا ہے۔ جدلیاتی گردشِ گداز رہا اور حجابِ نثرِ محفل میں ہے۔ شعر ہر نوع کی رسمیات اور قید و بند سے آزادی اور فراخ کی کیفیت پر منتج ہوتا ہے۔

ہے ہنر زار ہر در و دیوارِ غم کدہ

جس کی بہار یہ ہو بھر اس کی خوں نہ پوچھ (بخ)

ہندوستان سایہ گل پائے تخت تھا

جاہ و جلال عہد وصال بتاں نہ پوچھ (نخ)

بہار و خزاں میں رشتہ ٹہلی ہے۔ لیکن یہاں دونوں کے روایتی معنی رد تکمیل ہوئے

ہیں۔ ہمارے ٹکدے کی یہ کیفیت ہے کہ ہر دور و دور سے سبزہ اگ آیا ہے یعنی ویرانی کا

دور دورہ ہے۔ جب بہار ایسی ہے تو اس کی خزاں کیسی ہوگی۔ تقابل حرکیات ٹہلی ظاہر ہے۔

جاہ و جلال عہد وصال بتاں کو لفظی سطح پر لینا اس خوبصورت شعر کا خون کرنا ہے۔ آغاز

انیسویں صدی کا شعر ہے جب آگرہ پر قبضہ کے بعد انگریزی فوج لارڈ لیک کی سرکردگی میں

دہلی میں بھی قدم جما چکی ہے اور قلعہ معلیٰ میں لائق پڑنے لگے ہیں، مگر ہاں نام کی اور نگر ہوئی۔

شعر میں ماضی کے جاہ و جلال نیز نشاط و طرب کی بازیافت کی گئی ہے۔ سارا دور ایک معمولی

سے لفظ 'تھا' میں ٹپڑ آیا ہے اور اس کے بعد 'نہ پوچھ' کی کیفیت میں جو نا قابل بیان ہے۔

موجود کی محرومی اور لاموجود کی فراوانی کی گردش سے کیفیت درد گہرا گئی ہے۔

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادی خیال

227

تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے (ق+)

از خود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے

موج غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے (نخ)

ہر شے کے عروج کے ساتھ اس کا زوال وابستہ ہے۔ مستانہ طے کروں ہوں

رہ وادی خیال کی مہلیب بازگشت سے کی ہے اور مستانہ ہونے کی شرط اس لیے رکھی ہے کہ

رہ وادی خیال کا سفر ایسے عالم خود فراموشی میں طے ہو کہ واپسی سے سروکار نہ رہے۔ مقصود

غیر پا افتادہ سے گریز اور ذہنی سرسستی و حریف سے ہے۔

غالب کے یہاں زبان کے تاخیر میں خموشی، اور غبار سرمہ کا خیالی بیکر بار بار ابھرتا ہے۔

سرمہ کھا جانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور صدا سنائی نہیں دیتی۔ اس اعتبار سے موج غبار سرمہ

خموشی کا خیالی بیکر ہے۔ لیکن خموشی زبان و معنی کا سرچشمہ بھی ہے۔ خود گزشتگی یعنی

خود فراموشی عشق کا لازمہ ہے۔ ایسے میں زبان ساتھ نہیں دیتی یعنی حرف آزما نہیں ہوتی جو

دوسروں کے لیے موجب اعتراض ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ آواز خود میرے لیے موجب غبار سرمہ ہوگئی ہے۔ ماہرین نے ایک تعبیر یہ کی ہے کہ ”خاموش رہ کر اپنا دلی غشا تو کہہ نہیں سکتے۔“ (کیاں چند ہیں، ص 337) جبکہ غالب کی افکار و فانی کے پیش نظر ایک قریب قیاس تعبیر یہ ہے کہ خاموشی ہی مدعا بیان کر سکتی ہے۔ یعنی خود فراموشی میں رہ دہائی خیال طے کرتے ہوئے اگر میں لب بست ہو گیا بھلے ہی میری خاموشی لائق اعتراض ہو، مگر یہاں تو حال یہ ہے کہ آواز ہی سرمہ کھا گئی ہے۔ یعنی میں روایتی زبان اور اس کی رسومات میں بات کر ہی نہیں سکتا۔ میں اس منزل میں ہوں جہاں سے مجھے جو کچھ کہنا ہے خاموشی ہی کی زبان سے کہنا ہے۔ خاموشی اور زبان کی کشاکش بطور ایک معتمد کے دورانوں میں کئی جگہ ملتی ہے۔ غالب نے ہر جگہ بیدل کی طرح خاموشی کی زبان سے بولنے یا عدم تکلم یا عدم سامت (تھلیدن) یا عدم آگہی کو ترجیح دی ہے جو زبانوں کی زبان ہے۔ خاموشی اور تعلق کی قطعیت شعر کی معنیات میں کلیدی کردار رکھتی ہے۔

جی چلے ذوقِ فنا کی ناتامی پر نہ کیوں 240

ہم نہیں چلتے نفس ہر چند آتش بار ہے (ق +)

ذوقِ فنا عشق کا معنا ہے۔ عشق میں جو چیز جتنی تکلیف دہ ہو اس کی اذیت کو طول دینا باعث افکار ہے چنانچہ ذوقِ فنا کی ناتامی لائقِ تحسین نہیں ہو سکتی:

جہاں ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے 193

اے ناتامیِ نفسِ شعلہ بار حیف (ق +)

یعنی ایک بار جل جائیں تو قصہ پاک ہو جائے لیکن ناتامیِ نفسِ شعلہ بار حیف ہے کہ جل بھی تو نہیں چکتے۔ دونوں اشعار میں نفس کو آتش بار یا شعلہ بار کہا ہے۔ دونوں مقامات میں گردشِ جدلیاتی ظاہر ہے اور ایک مقدمہ دوسرے کی رد تکمیل کرتا ہے۔ یعنی نفسِ آتش بار تو ہے لیکن جلنے کا عمل تمام نہیں ہو چکا۔ چنانچہ میرا فسانہ کہتا ہے اس بات پر جی جتا ہے کہ نفس ہر چند کہ آتش بار ہے لیکن ہم جل نہیں چکتے۔ شعر کی تخلیق کی بھی یہی کیفیت ہے، ہر چند کہ نفس سے شرارے جھڑتے ہیں لیکن ذوقِ تخلیق کا عمل تمام ہونے کے

باوجود ناقص ہی رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ذوق تخلیق کا آتش کدہ کتنا ہی روشن کیوں نہ ہو خوب تر کی تپ اور تمنا باقی رہتی ہے۔

247 خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدد جانے

وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے (بخ)

شعر بطور ممد حال ہے اور اس کی تحلیل بھی اسی میں ہے۔ جلوہ مشہود ہے دیکھنے والا شاہد اور شے موجود مشہود۔ یعنی جلوہ گسٹری اس طرح سے کر کہ نہ مجھے معلوم ہو اور نہ تجھے معلوم ہو یعنی خبر کو معلوم ہو تو نگہ کو معلوم نہ ہو اور نگہ کو چشم کو معلوم نہ ہو۔ جلوہ کے سیاق میں خبر، نگہ اور چشم ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں، غالب نے اس ارچاٹ باہمی کو شق کر کے انھیں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کر دیا جو قول محال کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں تو پھر بھی ارضیت اور امر واقعہ ہے اگرچہ محال ہے، لیکن دوسرا مصرع تو یکسر لاشعوری و وجدانی ہے اور محویت کی ایسی کیفیت پر دال ہے جو ایک دوسرے ہی عالم میں پہنچا دیتی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ پہلے تو خبر، نگہ اور چشم کی تجسیم کر کے انھیں الگ الگ تشخص عطا کیا گیا جو بجائے خود طرقلی خیال کا زائیدہ ہے، لیکن دوسرے مصرع نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اس میں بھی تین پیکر خیالی ہیں، ”میں“ جو سراپا تمنا ہے ”تو“ جو سراپا حسن ہے اور ’جلوہ‘ جو سراپا مقصود ہے، اس میں دوبرا قول محال ہے کہ غالب کے جدلیاتی تفکراتی ذہن نے ان تینوں کو نشاط و سرمستی کی وحدت نامحسوس میں تبدیل کر دیا ہے حالانکہ یہ تینوں الگ الگ ہیں۔ یہ شعر کوئی نہیں سحر و اعجاز ہے۔ حیرت ہے کہ بہت سے دوسرے عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی القہہ کر دیا گیا۔ ہو سکتا ہے مشورہ دینے والے علمائے کہا ہو یہ کیا بکا ہے کہ نگہ کو خبر ہو اور چشم کو خبر نہ ہو، یا وہ جلوہ کر کہ نہ تجھے خبر ہو نہ مجھے خبر ہو، یہ کیسے ہو سکتا ہے۔ یہ سراسر لغو ہے پھر جلوہ کرے گا کون؟ یوں نہ صرف اس شعر کو بلکہ پوری غزل کو قتل لگا کر الگ کر دیا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر دقیقہ سنجی اور معنی بندی کی لطیف ترین کیفیت کا منہ بولا شاہکار ہے۔

- بارغ پاکر نکلتا نی یہ ڈراتا ہے مجھے  
 سایہ شاہ گُل اُلٹی نظر آتا ہے مجھے (ب)  
 جوہر تیغ، سرچشمہ، دیگر معلوم  
 ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب آگاتا ہے مجھے (ب)  
 مدعا مجھ تماشاے خلقتِ دل ہے  
 آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے (ب)  
 نالہ سرمایہ یک عالم و عالم کب خاک  
 آسماں نصہ قمری نظر آتا ہے مجھے (ب)  
 زندگی میں تو وہ محل سے اٹھا دیتے تھے  
 دیکھوں اب مرگئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے (م)

اس عجیب و غریب غزل کے جو انیس برس سے پہلے کی ہے، چار شعر منتخب ہوئے اور پانچواں حداول و ایمان کے لیے کہا گیا۔ اس کی تشابہیں اور خیالی بیکر جدلیات لٹی سے لبریز ہیں۔ غالب کے تخیل کی رفعت، ذہن کا ایک خاص نیچ سے کام کرنا اور رکی معنی کو پلٹ کر احساس و وجدان کی نئی سطح پر فائز کرنا حیرت انگیز ہے۔ مطلع grotesque (بھیا تک رس) کی تشال ہے۔ خفقاتی کیفیت کا یہ عالم ہے کہ بارغ بھی مقام وحشت ہے اور سایہ شاہ گُل اُلٹی نظر آتا ہے۔ کہاں شاہ گُل کا سایہ اور کہاں اس سے اُلٹی کے نکل آنے کا گمان۔ اندھیرے میں اُلٹی کے خوف سے لرز جانا قرن قیاس ہے، غالب کی رد تکمیل میں ایک خاص لطف ہے کہ بارغ جو دیسے سرمایہ نشاط ہے اب بھولہ ڈراوے خواب کے ہے۔ زہراب کی داخلی ساخت میں آپ حیات ہے جو زندگی کا رمز ہے لیکن غالب روایتی معنی کی تھلیب کرتے ہیں۔ جوہر، جوہر تیغ، سبزہ، سرچشمہ اور زہراب کی مناسبتیں ظاہر ہیں۔ تلوار میں جوہر ہوتا ہے اور تلوار کو زہر میں بجھاتے ہیں۔ گویا سبزہ جوہر تیغ سوائے زہراب کسی اور سرچشمے سے نہیں آگ سکتا۔ غرض عام ممکنہ ہستی جہاں آپ حیات کے لیے ترستی ہے میری ممکنہ ہستی اس کے رد کا رد ہے کہ میں اُس سبزے کی مانند ہوں جس کی

نشوونما زہراب سے ہوتی ہے۔

تیسرے شعر میں بھی یہی طرفہ کیفیت ہے جس کی محرومی اور غفلت کو غالب مسرت و بہجت میں بدل دیتے ہیں۔ دل کا ٹوٹنا ناکامی پر دلالت کرتا ہے، دل کو آئینہ کہا جاتا ہے اور دل کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں سے مراد آئینہ خانہ ہے۔ ٹکست دل کی تھلیب کا منظر دیدنی ہے۔ یعنی ناکامی سے دل ٹوٹ گیا لیکن اب محرومی ایسی ہے گویا کوئی آئینہ خانہ کی سیر کر رہا ہے۔

قری کے خاکی رنگ کی وجہ سے اس کو کتب خاک کہتے ہیں۔ ہمارے ٹوٹے ہوئے دل کی آواز اس دنیا کا حاصل ہے اور خود یہ دنیا کتب خاک سے زیادہ نہیں۔ اس شعر میں عالم خاک یعنی ارض و سما (آسمان) کے معمولہ معنی کی رد و تکمیل سے ایک الگ کیفیت پیدا کی ہے کہ جب نالہ ہی ہے مایہ ہے اور عالم کتب خاک ہے تو ایسی حالت میں آسمان کی حیثیت بیضہ قمری سے زیادہ نہیں۔ مطلب یہ کہ خاکدان ارضی بیچ و دفعہ ہے، اور گنبد نیلی جو سروں پر چھایا ہوا ہے اور جو بظاہر لامحدود ہے (خلا) بیضہ قمری سے بھی تنگ اور بے مایہ ہے۔ دیکھا جائے تو شاعر کا تھکیل سب فلسفوں اور حرکیات کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔

آخری شعر کا اسلوب یک لخت الگ ہے۔ یہ تقریباً 20 برس بعد متداول دیوان کی اشاعت کے وقت بڑھایا گیا ہے۔ گردش نئی وہی ہے جو غالب کی اقدار و جہنی اور تخلیقی عمل کا لازمہ ہے، لیکن فکشن میں سہولت اور رچاؤ ہے اور ہلکی سی کیفیت شوخی کی بھی ہے جیسے کوئی چٹکی لیتا ہو، یعنی زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے مرنے کے بعد دیکھیے کہ کون اٹھاتا ہے یعنی لاش کو کندھا کون دیتا ہے۔ پہلے مصرعے میں بھی فعل اٹھاتا ہے اور دوسرے مصرعے میں بھی اٹھاتا ہے۔ غالب نے ایک کے معنی کو دوسرے کے معنی سے پلٹ دیا ہے۔ سامنے کے فعل میں حرکیات نئی سے تھلیب معنی کرنا اور طنز و تعریض سے بھی کام لینا غالب کی طرفہ کاری کا خاص شیوہ ہے۔

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے

261

ایسا کہاں سے لائوں کہ تجھ سا کہیں جسے (ج)



حسرت نے لارکھا تری بزمِ خیال میں  
(غ) گلدستہ نگاہ سُویدا کہیں جسے

262

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا  
(غ) افسونِ انتظار تمنا کہیں جسے

یارِ ہمیں تو خواب میں بھی مت دکھائیو  
(ق) یہ مختصر خیال کہ دنیا کہیں جسے

غالب بُرا نہ مان جو داغِ بُرا کے  
(ق) ایسا بھی کوئی ہے کہ سب لہتا کہیں جسے

تمنا کی احتیاج حیرت ہے اور غزل کی شعریات میں آئینے کو حیرتی کہا جاتا ہے۔ حسن و جمال میں محبوب کا ثانی نہیں، جیسے قادر مطلق یکتا و بے مثل ہے۔ غالب کی تفصیل شعر تصورِ راضی و روحانی کی تفریق سے آزاد ہے۔ ایسا کہاں سے لادوں کہ تھ سا کہیں جسے وضع حالانکہ میٹر کی ہے لیکن مصرع کیا بے ساختہ ہوا ہے۔ کہتے ہیں زبان بے بس و مجبور ہے تیری مثال کیونکر جان کرے۔ اس بے بسی کا حل فقط یہ ہے کہ کیوں نہ خود تجھے تیری مثال میں پیش کر دیا جائے، یعنی آئینہ ہی تیرے سامنے کیوں نہ کروں اور تیرے خود کو دیکھنے سے حیرت کا تماشا کروں۔ تماشا کا ملبوم بھی یہاں دوہرا ہے۔ دوسرا شعر حسرت و محرومی کے خیالی بیکر سے لبریز ہے۔ مگر حسرت و محرومی کے معمولہ معنی کو حرکیاتِ فنی کے تقاضے سے گلدستہ نگاہ کے حسن میں بدل دیا ہے۔ سُویدا اول کے سیاہ نقطہ کو کہتے ہیں، آنکھ کی پتلی اور دل کے نقطہ سیاہ میں رشتہ تشبیہ کا ہے۔ عاشق کا قلب بزمِ خیال ہے، گویا یہ دیکھنے والی آنکھ کی پتلی کی حسرت بھری نگاہوں کا گلدستہ ہے جس کو تمنا نے بزمِ خیال میں لا کر سجا دیا ہے۔ حرکیاتِ سُویدا اور گلدستہ نگاہ میں ہے جس سے خیالی بیکر کی قلبِ ماہیت ہو گئی ہے۔

یہ تو صحیح ہے کہ کان میں افسوں پہونکنا ہم خیال بنانے سے محاورہ ہے لیکن انتظار دوسری چیز ہے اور تمنا دوسری۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ دونوں کے خیالی بیکروں کو دھندلا کے ایک نیا معناتی عرصہ خلق کر دیا ہے اور عرصہ بھی ایسا جس کی منطقی تفصیل آسان نہیں۔

انتظار کو افسوس کہا ہے جس سے محبت کا تصور کون و مکاں میں پھیل جاتا ہے۔

یارب ہمیں تو ..... یہ شعر اور مقطع 19 برس کی عمر کے بعد حاشیے پر اضافہ ہوئے۔ دنیا زندگی ہے اور محشر زندگی کی ٹلی ہے۔ ظاہر ہے کہ محشر بعد از زندگی ہے، زندگی کا تعلق ہستی سے اور محشر کا عدم سے ہے۔ یاد رہے کہ خواب اور عدم ایک چیز ہے۔ محاورہ نا جس سے شدید نفرت ہو کہتے ہیں خدا نہ کرے خواب میں بھی اس کو دیکھوں۔ ملاحظہ ہو قیامت تو پھر بھی گوارا ہے، لیکن دنیا جو محشر خیال ہے قیامت سے بھی گئی گزری ہے۔ قیامت تو مقرر ہے وہ تو آئے گی ہی، مگر خدا نہ کرے کہ دنیا سے سابقہ پڑے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ قیامت اور دنیا دونوں کے معمولہ مفاہیم غالب نے پلٹ دیے اور قیامت جیسی چیز کو ترجیحی حیثیت دے دی۔

مقطع شوقی و قلندرانہ بے نیازی لیے ہوئے ہے اور بُرا اور اچھا دونوں کی تکلیب کر کے انسان کی ایک ایسی تعبیر کو سامنے لاتا ہے جو اچھا یا برا دونوں کے عطف عام کے تصور سے ہٹ کر فقط اچھا یا فقط برا سے ماورا ہے۔ پہلے مصرع میں برا اور برا میں بھی معنوی گردش ہے کہ واعظ کے برا کہنے میں کچھ ایسی برائی نہیں، لیکن دوسری تکلیب دوسرے مصرع میں ہے، ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جیسے میں نفی مضمر ہے یعنی اچھائی مطلق ہے ہی نہیں، دوسرے لفظوں میں بغیر برائی کے اچھائی کا تصور قائم نہیں ہوتا۔ سامنے کے سادہ و سلیس الفاظ جن سے ہم اکثر سرسری گزر جاتے ہیں، ان میں ایسی بیچ دار بات غالب ہی کہہ سکتے ہیں۔

مجبوری و دعویٰ گرفتاری الفت

289

(غ) دسب تو سنگ آمدہ بیان وفا ہے

اے پرتو خرمید جہاں تاب ادھر بھی

(غ) سایے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

شعلے سے نہ ہوتی ہوئے شعلہ نے جو کی

(م) جی کس قدر انسردگی دل پہ چلا ہے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے داد

یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے (م)

فیض احمد فیض کی مشہور نظم 'دست نہ سگ' سے بحث کرتے ہوئے جہاں غالب کے اس شعر کو تقصیر کیا گیا ہے، میں عرض کر چکا ہوں کہ غالب نے دعوے گرفتاری الفت اور بیان وفا میں حرکات نفی دکھا کر اس کشاکش کا ذکر کیا ہے جو resolve نہیں ہو سکتی۔ فیض کے یہاں عشق کے اس جبری توسیع آئینہ یونانی سے وابستگی کی صورت میں ہوئی ہے جہاں کنٹسٹ گویا بھر کے چپے دبا ہوا ہاتھ ہے۔ یوں جبر و اختیار دونوں کے روایتی مفہوم روایتی نہیں رہے۔

اے پرتو خورشید... میں قطبیت سایہ اور پرتو خورشید میں ہے۔ وقت پڑنا سایہ کی افتادگی کی رعایت سے ہے۔ پرتو خورشید جہاں تاب کو دعوت دی ہے کہ توجہ کرے تاکہ اس افتادگی سے نجات حاصل ہو۔ بیشک سایہ سورج کے سامنے نہیں ٹھہرتا۔ لیکن سایہ نمود وجود بھی ہے۔ سایہ جائے گا تو خورشید جہاں تاب کے پرتو کا فیض عام ہوگا۔ کوئی کہے کہ یہ منزل حقیقی چکا چوند کے مسائل ہے تو کیا اس سے انکار کیا جاسکتا ہے۔

غالب کے تخلیقی ذہن کو چونکہ لفظ شعلہ (آتش، خورشید، شمع، شرر وغیرہ) یعنی آگ اور جلنے والی چیزوں سے نسبت خاص ہے وہ جلنے کے عمل اور اس کی پرتوں کو جس طرح کھولتے اور ان سے خیالی جیکروں کو اخذ کر کے جس طرح معنی کا چراغاں کرتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ شعر اسی نوع کا ہے جس میں روایتی سوز عشق کو رو تکمیل کیا ہے کہ سوز عشق میں سوز کی کمی سے دل بجھ گیا ہے اور اتنا جلا ہے اتنا جلا ہے کہ عشق کے سوز سے بھی اتنا نہ جلتا۔ ظاہر ہے کہ تفاعل نفی شعلہ اور ہوس شعلہ یعنی جلنے کی شدید خواہش کے تصور میں ہے۔

ناکردہ گناہوں کی بھی... اس سے پہلے بحث آچکی ہے۔ حرکات نفی پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ کردہ اور ناکردہ گناہوں کے معانی میں تھکب کی جو صورت غالب نے پیدا کی ہے اور جزا و سزا کے رسوماتی تصور کو پلٹ دینے کا جو جواز پیدا کیا ہے وہ گناہ کے

تصور کو سادہ نہیں رہنے دیتا۔ یہ دامن گیر شعرا کا اپنا ایک مقام ہے لیکن ایمان و کفر دونوں کی حدود کو حرکیات فنی سے دھندلا دینے اور معمولہ مذہبی اور تہذیبی سچائیوں اور انتہاؤں کے درمیان ایک نیا معنویاتی عرصہ یا grey area پیدا کرنے کی بھی تحقیقی توفیق غالب کے ذہن کو ودیعت ہوئی تھی، وہ ان سے خاص ہے۔ یہ اول و آخر ارضیت شعرا ہے۔

آرزوے خانہ آبادی نے دیوار تر کیا

273

کیا کروں گر سایہ دیوار سیلابی کرے (بخ)

ہستی میں نیستی کا جلوہ دیکھنا دکھانا متصوفانہ شاعری میں عام ہے لیکن اس طرف توجہ کم کی گئی ہے کہ غالب آبادی میں دیرانی، اچھائی میں برائی، کردہ گناہی میں ناکردہ گناہی، نشاط میں غم یا غم میں نشاط، یعنی binaries کا پائیکس بھی اکثر کیوں دکھاتے ہیں۔ اور دکھاتے ہی نہیں، معنوی طور پر یا بطور قول محال اس کو قائم کر کے شعری منطق سے اسے سمجھا بھی دیتے ہیں۔ غالب کے لیے حقیقت کے وہ تمام تصورات (concepts) جو عرف عام میں سادہ ہیں، دراصل سادہ نہیں۔ فقط اتنا نہیں کہ غیاب فکر نہیں آتا یا روایتی مفہیم بطور مفہیم رائج ہو گئے ہیں۔ اور اب یہ معمولہ مفہیم اتنے معمولہ ہیں کہ معنی کی گہرائی اور گیرائی سے یکسر تہی ہو چکے ہیں۔ غالب کی طرف کی سب سے اہم دستور یہ ہے کہ وہ روایتی تصورات کے بے تہ ہونے کو بے نقاب کرتے ہیں بالواسطہ یہ دکھا کر کہ اصل مفہوم تو اس سے ہٹ کر اور اس سے دور ہے۔ مثلاً یہی کہ خانہ آبادی کی آرزو تھی لیکن گھر کو جتنا آباد کیا اتنا زیادہ وہ دیران ہوتا گیا۔ ظاہر ہے یہ بیان بطور قول محال ہے۔ غالب دوسرے مصرعے میں استدلال یہ لاتے ہیں کہ دیوار گھر کا لازمہ ہے لیکن کیا کروں کہ خود اسی کا سایہ فی کو قائم کر کے دیوار کی سطح کئی کا موجب ہو رہا ہے۔ چنانچہ گھر آباد کیا ہوتا اتنا سایہ دیوار سے ڈھے رہا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں یہ جدلیاتی وضع غالب کی فکریات و احساس و وجدان میں گویا چھٹی ہوئی ہے۔ ان کی معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی گردش کا دستور، غالباً دستور خاص ہے۔ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغاب حسن اور طرقل و بدلیج گوئی کی کوئی توجیہ نہ ممکن ہوئی نہیں سکتی۔

بہت دنوں میں تفاعل نے تیرے پیدا کی

وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے (بی+)

یہ شعر نسخہ اول کی غزل میں بعد کو حاشیے پر اضافہ ہوا۔ معشوق کے تفاعل میں کچھ خاص بات نہ تھی، غالب کا جدلیاتی نکتہ دس دہن ہی اس عام مضمون کی تھلیب سے ایک نیا انوکھا لطیف مضمون نکال سکتا تھا۔ تفاعل کا لازمہ ہے نظر انداز کرنا، نگاہ نہ کرنا، لیکن غالب کہتے ہیں کہ عشق کی عادت قدی سے اتنا اثر تو ہوا ہے کہ نگاہ نہ سکی، نگہ ہی سکی جو بظاہر نگاہ سے کم ہے۔ نظم طہا طہائی کہتے ہیں کہ نگہ میں یوں بھی ایک الٹ کم ہے۔ نگاہ اور نگہ میں انفرافیت پیدا کر کے نگہ کو نگاہ سے کم کہنا نکتہ دہی اور شعری منطق کا اعجاز ہے۔ نگہ میں ایک پہلو دزدیدہ نظری کا بھی ہے۔

رنگ ہے آسائش ارباب غفلت پر اسد

بیچ و تاب دل نصیب خاطر آگاہ ہے (بی)

آسائش پر رنگ برحق ہے لیکن بطور طر ہے اور آسائش کا رو بیچ و تاب دل سے کیا ہے کیونکہ خاطر آگاہ ہے تو اذیت ہی مقدور ہے جو ہامیہ اختیار ہے۔ اور آسائش چونکہ بوجہ غفلت ہے اس لیے ہامیہ افسوس ہے۔ دونوں معرعوں میں قطعییت اور رہیہ نسبی ظاہر ہے۔ جہاں آگاہی ہے وہاں اضطراب اور بیچ و تاب ہے، جہاں غفلت و بے خبری ہے وہاں آسائش ہی آسائش ہے۔ معن قادی کے لیے کھلا ہوا ہے، غالب نے اپنا درد و کرب بتا دیا ہے، ترجیح ملے کر کے متن کو بند نہیں کیا۔ یہ نہایت عمدہ شعر بھی نسخہ حمید یہ کے ان اشعار میں سے ہے جو متداول دیوان میں شامل نہیں ہوئے۔

غیر ناگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں (بی+)

بدست طرہ دلیری کیجیے کیا کہ ہن کہے

اُس کے ہر اک اشارے سے اٹکے ہے یہ ادا کہ یوں (بی+)

رات کے وقت نے مجھے ساتھ رقیب کو لیے  
 آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ ہوں (ع+)  
 بزم میں اُس کے روبرو کیوں نہ غموش بیٹھے  
 اُنکی تو خاموشی میں بھی ہے یہی مدعا کہ ہوں (ع+)  
 میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہے غیر سے تجھی  
 سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ ہوں (ع+)

یہاں سے اب ان غزلوں کے شعر شروع ہوتے ہیں جو نمونہ ہو پال خطِ غالب کے  
 حاشیہ پر بدھائی لکھیں (بعد از 1816)، یعنی یہ انھیں برس کے کچھ بعد کا کلام ہے۔ یہ بحث  
 ہم کر آئے ہیں کہ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب اردو کے رس اور رچاؤ کے باعث اپ خود  
 ہی محسوس کرنے لگے ہیں اور یہ اعلان کرنے پر خود کو مجبور پانے لگے ہیں:

جو یہ کہے کہ رہنمائی کیونگے ہو رقیب فارسی 294

کشفِ غالب ایک بار پڑھ کے اُسے سنا کہ ہوں (ع+)

یہ شعر مندرجہ بالا غزل کا ہی مقطع ہے، گویا فارسیت کے ضرورت سے زیادہ غلبے سے  
 دشمن کی غیر ہموار روش جاتی رہی ہے اور فارسی کا رچاؤ اردو کی اردویت میں مکمل مل کر چارو  
 جنگ نے لگا ہے۔ لیکن بس کچھ ہی برسوں کی بات ہے کہ غالب فارسی گویا بچپن سے نکر  
 لینے اور اپنی فارسی دانی پر ناز کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ فارسی پر توجہ کرنے لگیں گے،  
 اور پھر کئی دہائیوں تک یہی اردو نہ صرف ان کی نظروں سے اتر جائے گی بلکہ بوجہ 'مجموعہ'  
 بے رنگ نظر آنے لگے گی۔

اس غزل میں خاص طرح کی ڈرامائی کیفیت اور ہلکی سی شوخی کی تہ ہے۔ روایف  
 کہ ہوں سے مطلوبہ فضا آفرینی کی تکمیل میں خوب مدد ملی ہے۔ نمونہ ناگفتہ استعارہ ہے  
 محبوب کے دامن سے جو بند رہتا ہے اور کچھ نہیں کہتا۔ / دور سے مت دکھا / کی تھلیب قربت  
 سے کہ بوسہ قربت تام ہے، اور / منہ سے مجھے بتا / میں ایک نہیں دونوں مفہوم ہیں کہ بوسہ  
 منہ سے دیا جاتا ہے اور بولنا بھی منہ سے ہوتا ہے۔

اس کے دل سوہ لینے کے طور طریقے کے بارے میں کیا کہیں کہ زبان گنگ ہے، اور اس کا ہر ہر اشارہ گویا کلام کرتا ہے کہ دلیری کی ادا یہ ہے۔ غالب نے یہاں بھر زبان کی نارسائی پر اتنی رکھی ہے کہ زبان ہر اظہار پر قادر نہیں ہے۔ حرکیات نفی بن کے اور اشارے میں ہے اور حسن کا ہر اشارہ گویا خود زبان گویا ہے۔

رات کے وقت... کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر میں خدا کرے اور خدا نہ کرے سے وابستہ الگ الگ مقدمات ہیں اور ان میں گردش نفی ہے یعنی کیا غضب ہے کہ اول تو رات کے وقت، دوسرے نے چپے، تیسرے ساتھ رقیب کو لیے اور یہ سب بغیر کی ہمراہی میں حدودِ افسوس ناک ہے۔ خدا کرے کہ وہ یہاں آئے ضرور لیکن خدا نہ کرے کہ 'یوں' آئے۔ داخلی ساخت میں 'ووں' ہے جس کی روٹھکیل ہوئی ہے۔

اس کی خامشی یہی کلام کرتی ہے کہ اس کی بزم میں غموں جیسے، گردش نفی کی یہ بے ساختگی لائقِ داد ہے کہ محبوب کی خامشی جہاں خود کلام کرتی ہے، عاشق کو جو کلام کا متنی ہے کلام سے مانع آتی ہے۔ حرکیات جدلی غموں اور خامشی میں ہے۔ پہلا غموں خاموشی کے لیے ہے جبکہ دوسرے مصرع میں خامشی سے مراد بولنا ہے یعنی اس کی خامشی بول رہی ہے کہ میری محفل میں آتا ہے تو غموں جیسے۔ لطف کلام گردش معنی میں ہے مگر یہ کمال بھی دیدنی ہے کہ غالب کس سہولت سے لفظوں کو گھما دیتے ہیں جنہیں رو کرنا مقصود ہے۔

آخری شعر میں بھی حرکیات نفی کے خفیف سے پچھیر سے معنی کو پلٹ دینے کا ڈرامائی عمل کمال پر ہے۔ تھکلیب 'غیر' اور 'بھٹ' میں ہے۔ اعتبارِ عشق اس قدر تھا کہ میں نے تجویز کیا تمہاری بزمِ ناز میں غیر کا کیا کام، غیر کو اٹھا دینا چاہیے۔ ہنسی ہنسی میں غلم ڈھانے والے محبوب نے کہا چٹک بزمِ ناز میں تمہارا کیا کام اور مجھے اٹھا دیا۔ 'کہ یوں' میں معنی کو پلٹ دینے والے عمل کی پوری مٹھکشی ہے۔ Irony کی ایک خوبی یہ ہے کہ معنی معکوس پیدا کرتی ہے۔ یہاں زہر شد کا لطف اسی میں ہے کہ ایک جگہ کے معنی معمولہ دوسری جگہ کے معنی معکوس ہو گئے ہیں۔ ہر ایے بیان کی بے ساختگی و سہولت سے شعر لطف بیان اور ڈرامائی شوش و تھکلی کا شاہکار بن گیا ہے۔

یہ بات غیر معمولی نہیں کہ یہاں سے اکثر غزلیں پوری کی پوری یا زیادہ تر متداول دیوان کے انتخاب میں آنے لگی ہیں۔

- 285 وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو  
کیسے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو (خج) +  
ہے آدی بھائے خود اک محشر خیال  
ہم انجمن سمجھتے ہیں غلوٹ ہی کیوں نہ ہو (خج) +  
ہنگمے ربوئی ہست ہے انفصال  
حاصل نہ کیسے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو (خج) +  
286 وارنگلی بھانہ بیگانگی نہیں  
اپنے سے کرتے غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو (خج) +

واضح رہے کہ معنی کی تھلیب میں روئیف / کیوں نہ ہو / خاصا کردار ادا کر رہی ہے۔  
نکمراد کی وجہ سے روئیف کا نکمر transparent ہو جاتا اور ہمارا اس سے سرسری گزر جانا  
فطری ہے، حالانکہ غالب کے متن میں لٹائر معنی سے جہاں بینائے لفظ پکھینے لگتی ہے،  
روئیف کا ایک ایک حرف برقیاتی رو کی طرح معنی کا charge رکھتا ہے۔ یہاں مطلع میں لفظ  
'کیسے' اور مضمون 'کرنا' نظر میں رہے، محبت 'کرنا'، عداوت 'کرنا'، کلیدی لفظ یہی 'کرنا' ہے  
جس کے گرد معنی گردش کرتا ہے۔ وارستہ، آزار، بے نیاز۔ ہمیں اس پر ضد نہیں کہ آپ  
ہمارے ساتھ محبت کریں، لیکن کچھ تو 'کریں' محبت نہیں تو عداوت ہی کریں۔ شرط 'کرنا' ہے  
جو لازمہ ہے تعلق کا۔ یعنی ہمیں تو رشتہ رکھنا ہے کسی طور کا ہو۔ حرکات نفی کی معمولی  
پرچائیں بھی لفظوں کے معنی کس طرح پلٹ دیتی ہے، ملاحظہ ہو محبت عداوت دونوں نہ  
صرف بے مرکز ہو گئے بلکہ دونوں کے اصل معنی بے وقار و بیدخل ہو گئے اور رشتہ کی ایک  
نئی معنویت ابھر کر سامنے آگئی جو شعر کی جان ہے۔ یہ مضمون غالب کے یہاں ٹنکیں بدل  
بدل کر آتا ہے / قطع کیسے نہ تعلق ہم سے / کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی /۔

ہے آدی بھائے خود ... محشر خیال غالب کی محبوب ترکیب ہے۔ ایک جگہ دنیا کو



مختر خیال کہا ہے / یہ مختر خیال کہ دنیا کہیں جسے / مختر خیال، خیال کی بنگامہ آرائی جس پر کسی کو قابو نہ ہو۔ یہاں آدمی کو مختر خیال کہا ہے یعنی جس کے ہاٹن میں خیال و تصورات کا مختر برپا ہے، حالانکہ بجائے خود آدمی خلوت ہے۔ یہاں 'خلوت' کا رد 'انجمن' سے کیا ہے۔ آدمی لاکھ تہا ہو چونکہ اس کے ہاٹن میں خیالات و تصورات کی ایک دنیا حلاطم رہتی ہے، خواہ خلوت ہی کیوں نہ ہو آدمی اپنے آپ میں انجمن ہے۔ ظاہر ہے کہ گردش خلوت اور انجمن میں ہے جس سے آدمی کا تصور سادہ نہیں رہا۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ فنی انج اور طرکی خیال سے لفظوں کو ایسا بیچ دیتے ہیں کہ خیالی ہیکہ کیا سے کیا ہو جاتے ہیں اور نئے سے نئے معنی سامنے آ جاتے ہیں۔

ہنگامہ زیونی ہست ... جس طرح مطلع میں فعل کرنا کو شن کر کے دورغا کر دیا تھا، اس شعر کی تکمیل میں بھی یہ قاعل ہے۔ کرنا دونوں طرف رائج ہے۔ زیونی ہست یعنی پست ہستی باصط شرمندگی ہے، کسی سے کچھ حاصل کرنا گویا احسان لینا باصط شرمندگی ہے، اس لیے زمانے سے کچھ بھی حاصل نہ کرنا چاہیے۔ باصوم تلقین کی جاتی ہے کہ دنیا سے عبرت حاصل کرنا چاہیے۔ غالب اس توقع کو پست دیتے ہیں کہ کچھ بھی حاصل کرنا گویا پست ہستی ہے تو دنیا سے خواہ عبرت ہی کیوں نہ ہو حاصل نہ کرنا چاہیے۔ کشاکش حاصل کرنے اور نہ حاصل کرنے میں ہے۔ یہ تو فعلیہ ساخت کا معاملہ ہے جس میں فنی ظاہر تا کیدی موجود ہے، جین غالب کے ہاں حرکیات فنی کبھی کبھی تخلیقی طور پر کئی کئی سطحوں پر کاہرہ ہوتی ہے۔ دہر سے عبرت بکڑنا لازماً ضابطہ اخلاق ہے، غالب زیونی ہست کے انضام کے قصبے کی منطق کو بیچ میں لا کر قول حال قائم کر دیتے ہیں جو نیا مضمون وضع کرنا تو ہے ہی، معنی آفرینی کا کمال بھی ہے۔

دارنگی غالب کا محبوب تصور ہے۔ اس شعر میں بھی کلیدی فعل 'کرنا' ہے اور نظم خطابائی نے بیگانگی و وحشت کو ایک معنی میں لیا ہے حالانکہ دارنگی، بیگانگی، وحشت تینوں کے مفایم الگ الگ ہیں اور تینوں نسبت در نسبت بھی ہیں۔ غالب کہتے ہیں کہ اگر دارستہ جتنا ہے اور آزادی کا دعویٰ ہے تو دوسروں سے بیگانگی کیا مطلب، جو کچھ بھی کرنا ہو اپنے

نفس سے کرنا چاہیے، آزادی بھی نفس سے حاصل کرو، وحشت بھی کرنا ہے تو اپنے نفس سے کرو نہ کہ غیر سے۔ تینوں تصورات میں حرکیات نفی مضمر ہے اور وارستگی، بیچاگئی، وحشت بطور درجات ہیں اور شعر کا لطف ان کی گردشِ باہمی میں ہے۔

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی 298

(غزلیہ) مہری وحشت تری شہرت ہی سہی  
قطع کو ————— سے نہ تعلق ہم سے

(غزلیہ) کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی  
میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی

(غزلیہ) اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی  
ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے 299

(غزلیہ) غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی  
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو

(غزلیہ) آگہی مگر نہیں غفلت ہی سہی  
ہم کوئی ترک وفا کرتے ہیں

(غزلیہ) نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی  
ہم بھی تسلیم کی ٹھو ڈالیں گے 299

(غزلیہ) بے نیازی تری عادت ہی سہی  
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد

(غزلیہ) مگر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

وحشت ہی سہی... اس غزل کی کچھ بحث دل گدازتہ کی ذیل میں بابِ ہفتم میں آچکی ہے۔ یہ غزل اور اگلی دونوں تینوں غزلیں میں انہیں برس یا آغازِ نوجوانی کے زمانے کی ہیں۔ عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی، عشق اور وحشت میں جو ربط نفسی ہے ظاہر ہے لیکن غالب کا اس دیوانگی کو محبوب کے حق میں پلٹ دینا اور یہ کہنا کہ چلو میں دیوانہ سہی لیکن

میری دیوانگی تمہاری شہرت کا باعث ہے۔ یہ کہنا کہ میری وحشت تیری شہرت ہی سہی بدلج کوئی کا کمال ہے۔ غالب کے تخلیقی گمراہ نے عشق، وحشت، شہرت تینوں کے تصور کو سادہ نہیں رہنے دیا اور یکسر ایک ہی صورت حال پیدا کر دی ہے۔

قلع کی جیسے نہ تعلق ہم سے، فعل کرنا کے تعلق سے پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ غالب اکثر اس کو دو رخا کر دیتے ہیں اور پھر دونوں رخوں کو گردش میں لے آتے ہیں۔ مقصود تعلق کا رکنا ہے، تعلق رکنا نہیں چاہتے تو دشمنی ہی رکھیے۔ (ہی) سہی کی تکرار اردو کے رچاؤ کی خاص کیفیت لیے ہوئے ہے۔ سہی کی پہلودار معنویت سے پہلے بحث کی جا چکی ہے۔

تیسرے شعر میں فعل ہونا کو شق کیا ہے اور گنجائش پیدا کی ہے کہ مجلس نہیں تو خلوت ہی سہی۔ حرکیات نفی محبت اور دشمنی میں ہے۔ اور دشمنی کا نہ ہونا بطور محبت ہونے کے ہے۔ غالب نے پہلے مصرع میں نہیں ڈال کے دشمنی کو پلٹ دیا یعنی مانا کہ غیر کو تم سے محبت ہے لیکن مجھے بھی اپنے ساتھ دشمنی نہیں کہ تم سے محبت نہ کروں۔ پھر یہ بھی کہ محبت ہے تو زندگی ہے اور زندگی تم سے وابستہ ہے، اس لیے محبت لازم ہے۔ تقریباً اسی مفہوم کی گونج 40 برس بعد کی ایک غزل میں بھی ملتی ہے جہاں گردش لفظ 'عزیز' میں ہے / کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز / کہ نہیں ہے مجھے ایمان عزیز /۔

اپنی ہستی ہی سے ہو۔۔۔ قلب میں فعل ہونا ہے۔ ایک طرف ہستی سے آگہی ہے دوسری طرف ہستی سے غفلت ہے۔ آگہی اور غفلت بالآخر ایک دوسرے کا رد ہیں لیکن غالب نے دونوں میں گرہ لگا کر روایتی مفہوم کو رد تکمیل کر دیا ہے کہ مقصود ہستی سے ماورا ہونا ہے وہ خواہ آگہی سے ہو یا قلع تعلق سے۔

یہی دہلا و تروید عشق اور مصیبت میں ہے کہ فرق فقط تعبیر کا ہے ورنہ اصل مسئلہ تو وفا کا ہے اور ہم وفا سے ہاتھ اٹھانے والے نہیں۔ غزل میں سلاست، روانی اور گھلاوٹ بھی اس درجہ ہے کہ غالب کے اس نوع کے اشعار اکثر ذہن میں پہلے سے بے ہیں اور خیال لفظوں پر سے پھسل جاتا ہے۔

بہت مشہور شعر ہے جو رشتوں کی نامواری اور نباہ دینے کی تمنا کے تجاہر میں اکثر

چڑھا جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو لعلِ کلام یہاں بھی رشتہ لگی سے حاصل ہوا ہے۔ ایک طرف تسلیم کی ٹو ہے دوسری طرف بے نیازی کی عادت۔ یہ کہہ کر کہ ہم بھی تسلیم کی ٹو ڈالیں گے غالب نے بے نیازی کو بے نیازی رہنے ہی نہیں دیا۔

مقطع بھی ان اشعار میں سے ہے جو اجتماعی حافضے کا حصہ بن چکے ہیں کہ عشق لازمہ زندگی ہے اور وصل و حسرت الگ الگ نہیں فقط درجائے محبت ہیں۔ ظاہر ہے اس طرح کہنے سے وصل اور حسرت دونوں ایک ہی متناقض حقیقت جا رہے کے رشتے میں پردہ دیے گئے ہیں اور ان کا مخالف گویا کا اعدام ہو گیا۔ ظاہر ہے عشق کے جس خیال کی تصور سازی کی جا رہی ہے وہ کوئی یک سطحی مجرّد شے نہیں بلکہ ایک پُرکار جدلیاتی عمل ہے۔

299

دوستی کا پردہ ہے بیگانگی

منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے (نغ+)

یہ شعر غزل 'چاہیے' اچھوں کو جتنا چاہیے میں پہلی بار (نغ) کے حاشیہ پر اضافہ ہوا۔ غالب کی خاص منطق جو جدلیات لگی کے ذریعے معمولہ حقائق کو پلٹتی ہے اور یکسر نئی صورت حال کا جواز پیدا کر دیتی ہے، یہاں بھی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ افتراق کا جو رشتہ دوستی اور بیگانگی میں ہے، وہی منہ چھپانے اور منہ چھپانا چھوڑنے میں ہے۔ دوستی کا پردہ اور منہ چھپانا چھوڑنے میں بھی رشتہ لگی کا ہے۔ محبوب کا عدم التفات وجہ بیگانگی ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ بیگانگی سے تو لوگوں کو شبہ دوستی کا ہوگا۔ سو اگر واقعتاً بیگانگی مقصود ہے تو بہتر یہی ہے کہ ہم سے منہ چھپانا چھوڑ دینا چاہیے یعنی بیگانگی نہ برقی جائے۔ حرکیات لگی کی لاجواب کر دینے والی منطق شاعرانہ ایک طرح کا کٹر شاعرانہ بھی ہے، یعنی مقصود عاشق کا اپنی مراد پانا یا التفات حاصل کرنا ہے۔ شعر کے انوکھے پن کی کلید لفظ بیگانگی کے معمولہ معنی کی روٹھکیل میں ہے۔ (دیکھا جائے تو 'کٹر شاعرانہ' بھی قولِ محال کے گھماؤ کی ایک صورت ہے)

اسی غزل کا ایک اور عمدہ شعر ہے :

مختصر مرنے پہ ہو جس کی امید

300

ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے (نغ+)

غالب کا شاید ہی کوئی مبصر ہو جس نے اس شعر کی داد نہ دی ہو۔ شعر معنی کی گردش یعنی تکبیل و رد تکبیل کی نہایت موثر اور لطیف مثال ہے جو امید کے معنی کو ناامیدی سے اور ناامیدی کے معنی کو امید سے پلٹنے پر قائم ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اس سے معنی میں جو لطیف مبالغہ اور کشمکش پیدا ہوتی ہے، وہ شعریات غالب کی لاشعوری تخلیقی زو میں جدلیات نفی کے تعامل سے معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔

اگلی قطعہ بند غزل سے یہ دو شعر مزید ملاحظہ ہوں :

- 300 بھر اسی بے وفا پہ مرتے ہیں  
بھر وہی زندگی ہماری ہے (یغ+)
- 301 بے خودی ہے سب نہیں غالب  
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے (یغ+)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا اب انیس برس کے بعد کی زیادہ تر ان غزلوں سے سابقہ ہے جو بعد میں تمام و کمال متداول دیوان کے انتخاب میں شامل کی گئیں۔ قاریت کا غیر ضروری غلبہ اب جاتا رہا ہے۔ حرکیات نفی میں بھی زیادہ عمدگی، روانی اور رچاؤ ہے۔ تاہم جدلیاتی منطق وہی ہے جو لفظوں کے روایتی مفہام کو شق کر کے ان میں نئے رشتے قائم کرتی اور معمول توہیات کو پلٹ دیتی ہے۔ پہلے شعر میں زندگی کی نئی تعبیر (یعنی بے وفا پہ مرنے) اور دوسرے شعر میں بے خودی کی نئی تعبیر (یعنی عشق کی پردہ داری کہ معشوق کی رسوائی نہ ہو) پیش کی ہے جو بھالیاتی لطف و اثر کا باعث ہے۔ جدلیات نفی کا انداز حسب معمول معنائی ہے لیکن بادی انشعر میں محسوس نہیں ہوتا۔

- 301 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے  
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے (یغ+)
- کرنا ہوں جمع بھر جگر لخت لخت کو  
عرصہ ہوا ہے دعوت ہوگاں کیے ہوئے (یغ+)
- بھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم  
برسوں ہوئے ہیں چاک گر یہاں کیے ہوئے (یغ+)

- پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس  
(بغ +) مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے  
پھر پرستش جراتِ دل کو چلا ہے عشق  
(بغ +) سامانِ صد ہزار تمکداں کیے ہوئے  
پھر بھر رہا ہوں خلدِ مڑگاں بخونِ دل  
(بغ +) ساتھ چمن طرازیِ دلباں کیے ہوئے  
باندہ گر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب  
(بغ +) نظارہ و خیال کا سامان کیے ہوئے  
دل پھر طوافِ گلوے غلامت کو جائے ہے  
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے (بغ +)

یہ بے نظیر غزل بھی دورِ اول کا کلام ہے۔ نسخہ بھوپال غلط غالب میں اس کے صرف 13 شعر چھپے۔ درج ہیں یعنی 19 برس کے کچھ ہی بعد کیے گئے۔ مطلع اور پہلے دو شعر کا اضافہ پہلی بار نسخہ بھوپال (حیدر) میں 24 برس کی عمر میں ہوا اور چوتھا شعر دو برس بعد نسخہ شیرانی میں بڑھا دیا گیا۔ غالب کو اپنی یہ غزل اس قدر پسند رہی ہوگی کہ تمام 17 اشعار حداول و دیوان میں شامل کیے گئے۔

میں ممکن ہے کہ غالب نے کل فطائی ہائے ناز جلوہ کو کیا ہو گیا... والی المناک غزل جس کو بالعموم محبوب کا مرثیہ قرار دیا جاتا ہے، کچھ ہی پہلے کہی ہو۔ بہر حال زمانہ ایک ہی ہے۔ زیرِ نظر سترہ اشعار کی غزل میں بھی حزن و یاس کی زیریں لہر ہے جیسے آگ بجھ گئی ہو لیکن چنگاری کہیں کہیں دھب رہی ہو۔ غزل چونکہ حسن و طرب و کیف و نشاط کے گزرے ہوئے خیالی پیکروں کی بازارِ آفرینی پر مبنی ہے، اس میں دہی دہی نہیں اور تو سلیجیا کی برقی رو ہے جو سوچ نہ فطیس کی طرح رواں دواں رہتی ہے۔ محبت کے زمانہ اور عشق و نشاط کی یادیں ایک ایک کر کے ابھرتی ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے نگارِ خانہ نشاط، مانی و ہنزار کے مرقعوں کی طرح درقی در درقی کھیلنے لگتا ہے۔ غوی سطر پر اس گلہ مست کو جس گیارہ سے باندھا گیا ہے وہ

اردو گرامر کا ایک معمولی لفظ 'پھر' ہے۔ مطلع 'عدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے...' کے ذکر سے شروع ہوتا ہے جس سے ذہن ماضی کی طرف بھر جاتا ہے۔ اس کے بعد ہر شعر یا تو لفظ 'پھر' سے شروع ہوا ہے یا لفظ 'پھر' پہلے مصرع میں آیا ہے۔ یوں سترہ اشعار میں سولہ بار اس لفظ کی تکرار ہوئی ہے، لیکن کیا محال کہ عام دیکھی ہمارے آواز 'پھر' سے شروع ہونے والا یہ معمولی لفظ کہیں بھی اکٹھا یا بے جوڑ معلوم ہو۔ ہر جگہ یہ اردو کی استواری حسن کاری میں ایسا مکمل مل گیا ہے کہ زبان کی چادوگری کا حصہ ہو گیا ہے۔ اس معمولی لفظ کے تعامل سے غزل ارتقاہ زمانی و مکانی کا شاہکار بن گئی ہے اور یادوں کا قانونی خیال گردش میں آ جاتا ہے، ہر چند کہ غزل کی ایمانیت کے پیش نظر زماں و مکاں کے واقعاتی آثار دھندلے دھندلے ہیں۔ لیکن درحقیقت سے چوریش قراواں کے مواقع ایک کے بعد ایک نظر میں ابھرتے ہیں اور حسرت و حرمان کی قوس قزح سی بناتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ غزل کی معنویاتی فضا یادوں سے خرابور ہے اور پیکر در پیکر انتہائی گھٹھی ہوئی ہے، زیریں ساحت کو غور سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ماضی کے حسن و نشاط کی یہ باز آفرینی ممکن ہی لمحہ حاضری محرومی، دکھ اور غمباب کے رشتے کے احساس سے ہوئی ہے۔ یہ رشتہ دوش و فردا کی تھلیب کا ہے جو 'پھر' کی گرہ سے بندھا ہوا ہے یعنی دفتر ماضی ورق در ورق زمانہ حال میں کھلتا ہے اور چونکہ ناقابل حصول ہے اس لیے سرچشمہ 'خون و لالہ رواں' ہے۔ غالب کی ایچ سازی بھی یہاں تخلیقی کمال کی نہایت اثر انگیز سطح پر ملتی ہے گویا دل خون ہو چکا ہے اور آندوؤں و حسرتوں کا ایک دریا ہے کہ موجزن ہے۔

پھر شوق کردہا ہے خریدار کی طلب

(پ) عرضِ محتاجِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال

(پ) صد گستاخ نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامہ دلدار کھولنا

(پ) جاں نذر دلفرہی غموں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوں  
 زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے (رخ+)  
 چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو  
 سرے سے تیز دشنہ مڑگاں کیے ہوئے (رخ+)  
 اک فربہار ناز کو تاکے ہے پھر نکاح  
 چہرہ فروغ نے سے گلستاں کیے ہوئے (رخ+)

گویا کوئی زمانہ تھا کہ جوشِ قدح سے بزمِ چراغاں تھی اور یہ سب کچھ میسر تھا، لیکن آج اس سب کی ٹہنی ہے۔ کھلے نئی ایک بھی نہیں لیکن داخلی ساخت میں طیب ہی طیب ہے جس کو پڑ کرنے یعنی جگرِ لخت لخت کو جمع کرنے یا دعوتِ مڑگاں کرنے یا نگارہ و خیال کا سامان کرنے یا پھار کا صنم کدہ ویران کرنے کی تمنا ہے۔ مطلع کے بعد کے دس اشعار میں خیالی جیکر ہی جیکر ہیں جن سے تمنا کی حدت اور بے قراری کا اندازہ ہوتا ہے۔ دل پھر طوافِ ٹوئے ملامت کو جائے ہے یا پھر شوقِ کردہا ہے خریدار کی طلب یا پھر چاہتا ہوں نامہء دلدار کھولنا سے گریز ہوتا ہے، اس کے بعد کے اشعار گویا غزل کا کلاگس ہیں جہاں ایبھری اور بھی بے پناہ ہوگئی ہے جس سے کسی نائل پہ کرمِ شوق و طرار جیکر بھال کے حسیاتی رنگ بڑھنے لگتے ہیں، یوں زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے ایک دلفریب فو بہار ناز کا چہرہ ابھرتا ہے جو فروغ نے کی مستی سے کھلے ہوئے پھول کی مانند ہے۔

نغمِ طباطبائی نے لکھا ہے 'تاکے ہے' مرزا نے تاک اور نے کی مناسبت سے کہہ دیا ہے، یہاں 'ڈھونڈھے' ہے، کہنا چاہیے تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ جی ڈھونڈھتا ہے اس سے اگلے شعر میں موجود ہے اور ہر فعل کی اپنی کیفیت ہے۔ تاک اور نے کی نسبت معمولی نسبت ہے اور یہاں اس کا مقام بھی نہیں۔ 'تاکے ہے' میں جو بات ہے ڈھونڈھے ہے میں نہیں ہے۔ غورِ طلب ہے کہ ہر ایچ ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو ٹہنی کا قنوج پیدا کرتا ہے۔ اس کلاگس کے بعد آخری تین شعر اہتمام کے ہیں جو تصورِ چاناں کی ضمیری ہوئی پرسکون آرزو مندی پر ختم ہوتے ہیں :



پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے چڑے رہیں

سر زبر بارِ عقبت درِ باں کیے ہوئے (ریخ+)

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن

بٹھنے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے (ریخ+)

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے

بٹھنے ہیں ہم حقیقہ طوفان کیے ہوئے (ریخ+)

گویا اب نہ وہ فرصت کے رات دن ہیں نہ وہ سامانِ صد گستاں نہ وہ تصورِ جاناں۔

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا پوری غزل میں بظاہر کوئی کلمہ لٹی نہیں، نہ ہی لفظ "پھر" کلمہ لٹی ہے۔ لیکن "پھر" زیادہ سے زیادہ اعادہ چاہتا ہے ان باتوں کا جو کبھی تھیں اور اب نہیں رہیں۔

گویا داخلی ساخت میں حرکیات لٹی ہی لٹی مضمر و موجزن ہے۔ آرزو مندی اپنی تھکنی غذا محرومی سے حاصل کرتی ہے، تمنا اور شکست تمنا یا آرزو اور شکست آرزو میں مضمر رشتہ جدیت کا ہے غالب کا ذہن و شعور جس میں رچا بسا ہوا ہے۔ یہ جدیت فقط عیشِ گزشتہ اور

اس کے فیاب ہی میں نہیں، یہ جدیت نشاط و یاس کے عمومی رشتے میں بھی ہے جس سے ایبھری کی فضا سازی ہوئی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا اس میں جہاں حسن و نشاط و کیف و سرور کے رنگ ہیں وہاں درد و حراں و تنہائی کی نہیں بھی ہے۔ گویا دونوں کیفیتوں میں تناؤ

بھی ہے اور یہ باہدگر مربوط بھی ہیں جس سے جمالیاتی نشاط و سرور کی ایسی کیفیت پیدا ہوئی ہے کہ باید و شاید۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اگر اس غزل سے کسی ایک امیج کو کم کر دیا جائے تو زیادہ فرق ہوگا یا نہیں۔ (خود غالب نے متعدد اشعار کا اضافہ بعد کو

کیا، ان اشعار سے پہلے بھی غزل کی قرأت ممکن تھی اور بعض اشعار کے بغیر اب بھی ممکن ہے) لیکن اگر حزن و نشاط کی جدیت کے رشتے کو یا آرزو مندی سے اس کے اعادے کے رشتے کو منہا کر دیں تو معنیاتی حسن آفرینی و فضا سازی کا سارا نظام درہم برہم ہو جائے گا،

جبکہ یہ بھی صحیح ہے کہ معنیاتی فضا سازی کی حتمی تحلیل ناممکن ہے۔ جدلیات لٹی کے تعامل کی نوعیت ہی ایسی ہے اور یہ اتنا گونا گوں اور پرتکوں ہے کہ اس کی تمام ترکیبیات کا احاطہ کرنا

قریب قریب ناممکن ہے۔ کلام غالب میں قدم قدم پر اس نارسائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی جدلیت کا سب سے بڑا نشان ہے۔

302 پنہاں تھا دام سخت قریب آشیانہ کے

اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے (بج+)

302 تیری وفا سے کیا ہو سلائی کہ دہر میں

تیرے ہوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے (بج+)

303 لکھتے رہے جنوں کی حکایات خونچکاں

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (بج+)

پہلے دونوں شعروں کی تخلیقیت میں بھی تعامل الٹی درجہ کمال پر ہے، لیکن آخری شعر تو اس نوع کا ہے کہ اس کے معناتی نظام کو تجزیاتی میکا کی زبان کی گرفت میں لایا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ سلت منصور و سرمد کا شعر ہے۔ غالب نے جنوں کی حکایات خونچکاں کا اشارہ کر کے ہاتھوں کے قلم ہونے کا جو ایچ خلق کیا ہے اس کی بولنا کی کا کچھ اندازہ اس لاجواب پیشنگ سے لگایا جاسکتا ہے جو صادقین نے اس شعر پر بٹائی ہے۔ جنوں، حکایات، خونچکاں اور قلم ہونے میں جو مناسبتیں ہیں، ایک اور سطح پر لکھتے، ہاتھ، قلم اور حکایات میں جو رشتہ ہے، مزید ایک اور سطح پر خونچکاں اور قلم ہونے میں جو ربط ہے، وہ نہ در نہ اور حرکیات الٹی کے بیچ در بیچ تعامل سے بندھا ہوا ہے۔ اور جدلیت یعنی معنی کی تشکیل و رد تشکیل بھی اپنا جادو چکاتی ہے کہ گویا ہاتھ قلم ہو چکے ہیں لیکن لکھنے کا عمل جاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس چیز پر قہر و غضب اور پابندی ہے اسی کے کیے جانے پر اصرار ہے۔ لکھنے کا عمل یوں بھی آزادی کا استعارہ ہے، اور جنوں کی حکایات خونچکاں بھی اچھائی موثر ایمانی پیکر ہے نفس انسانی کی عظمت و سر بلندی و فتح مندی کا کہ جبر و استبداد اور ظلم و بے انصافی کے خلاف کلمہ حق کہنا اور بڑی سے بڑی قربانی دینا عین سعادت ہے۔

بزم ہے یک پہنچتا گداز رہا سے  
عیش کر غافل تجاہل تو محفل نہ بوجھ

(ع)

## روایت دوم مشمولہ نسخہ حمیدیہ، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد (مکتوبہ 1821)

318

- آشتقی نے نقش سویدا کیا درست  
(ق) ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا  
تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ  
(ق) جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا  
تیجے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد  
(ق) سرکشہ شمار رسوم " و قیود تھا

یہاں سے ہم ان اشعار کو لیں گے جو 19 برس کے بعد اور 24 برس کی عمر سے پہلے کے ہیں یعنی نسخہ بخط غالب (روایت اول) (نسخ) میں نہیں اور دوسرے نسخے میں ہیں جو 1821 کا مکتوبہ ہے اور بالعموم نسخہ حمیدیہ (ق) سے منسوب ہے، جسے روایت دوم بھی کہا جاتا ہے۔

اس غزل کے سات اشعار میں چار حدود اول دیوان میں شامل ہوئے جن میں سے تین یہی ہیں۔ آشتقی، نقش سویدا، داغ، دود، ان سب کا ربط ملازم نظر میں رہے۔ داغ جو نقش سویدا سے عبارت ہے، دود اس کی نفی ہے جس کا رشتہ آشتقی سے ہے۔ جدلیاتی گردش کا پہلو یہ ہے کہ داغ جو نشان درد و غم تھا آشتقی کے باعث وہ دھوکے میں تحلیل ہو گیا گویا درست ہو گیا۔ دوسرے لفظوں میں آشتقی جو بجائے خود ایک شکل ہے رنج و غم یا

دہانگی کی، وہی باعث ہوگئی رنج و غم کی درستی کی۔ غالب کی حرکیات نفی میں معنی آفرینی کی یہ تشکیل یا طرکی بار بار ملتی ہے کہ درد کا لا دوا ہونا درد کی دوا ہو جانا ہے۔ اگلے اشعار کی حسن کاری میں بھی یہی جدلیاتی گردش کار گر ہے جو غالب کی معنی آفرینی کا امتیازی حیرانہ ہے، یعنی دونوں امتیازوں کو رو کرنا اور سچ کے دھندلے عرصہ (grey area) سے معنی کی طرفوں کو کھول کر لطیف معنی کا سماں ہاندھنا۔ خواب میں خیال کو محبوب سے معاملہ تھا جو سود ہی سود ہے لیکن جب آنکھ کھل گئی تو وہ کیفیت نہ رہی (یعنی زیاں) لیکن غالب اس کو پلٹ دیتے ہیں، کہتے ہیں نہ زیاں تھا نہ سود تھا۔ زیاں اس لیے نہیں کہ اصلاً سود بھی سود نہ تھا۔ خواب کی نسبت خند یا آنکھ کے بند ہونے سے اور آنکھ کھلنے کی نسبت خواب کے ٹوٹنے سے ہے۔ اسی طرح سود خواب کی طرف اور زیاں ہوش کی طرف راجع ہے لیکن غالب دونوں کے معمول معنی کو رو کرتے ہیں۔ مقطع میں بھی یہی کیفیت کار گر ہے۔ فارسی اردو شعریات کی قدیمی روایت ہے کہ عاشق خود کو قہیں و فرہاد سے بڑھ کر قرار دیتا ہے لیکن غالب کی منطق جدلیاتی توقع پیدا کر کے طرفہ دلیل لاتی ہے کہ تپش سے مرنا تو عام سی چیز ہے، بات تو بحتی کہ فرہاد سرکشۂ عمار رسوم و تقوید نہ ہوتا یعنی موت کو کسی اور طور نگلے سے لگا تا۔ غالب کے یہاں روٹی عام کا رد ہر چیز میں جاری و ساری رہتا ہے اور اس کی جدلیاتی گونج بار بار سنائی دیتی ہے:

ہیں اہل غم کس روٹی خاص پہ نازاں  
پانچویں رسم و رو عام بہت ہے (م)

- کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا  
دل کہاں کہ غم کیسے جے ہم نے مذعا پایا (ق)
- ہے کہاں حملا کا دوسرا قدم یارب  
ہم نے دھبہ امکاں کو ایک نقش پایا (ق)
- سادگی و پُرکاری بیخودی و بھکاری  
حسن کو تعافل میں جرأت آزما پایا (ق)

پہلا اور تیسرا شعر متداول دیوان میں موجود ہے، تینوں شعر لا جواب ہیں، لیکن دوسرا شعر جو القطہ کر دیا گیا اور جو نسخہ حمید یہ کے بعد عام ہوا اتنا عمدہ ہے کہ انسان کی سعی و جستجو، بلند حوصلگی اور آرزو مندی کا نشانی امتیاز بن گیا۔ اگرچہ پہلا شعر معشوق کی شوقی، دوسرا تمنا کی یقین دہانی اور تیسرا حسن کی مرقع کاری پر مبنی ہے لیکن درحقیقت تینوں میں وہی انوکھی منطق کارگر ہے جو روایتی معنی کو جدلیاتی گردش سے کالعدم کر کے طرفوں کو کھول دیتی ہے اور معنی آفرینی کے نئے امکانات کو اجاگر کرتی ہے۔ مطلع امتیاز کا بھی کمال ہے کہ اتنا بڑا مکالمہ سادہ سے دو مصرعوں میں سما گیا۔ دل کا پانا وال ہے دل کے ہونے پر، غالب اسے رد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دل تو ہے ہی نہیں، وہ تو پہلے ہی دے چکے ہیں۔ چنانچہ محبوب کا انکار کہ نہ دیں گے ہم، عین اقرار ہے کہ یہی تو عاشق کی مراد ہے کہ دل معشوق کے پاس رہے۔ شعر کی داخلی ساخت میں بھی دوہری ٹپکی ہے یعنی نہ دیں گے اور گم کیسے، اور اثبات بھی دوہرا ہے یعنی پڑا پایا اور مدعا پایا۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ٹپکی بہ لٹری اور اثبات بہ اثبات کے کھیل سے معنی کی ایک انوکھی تشکیل وضع کر دی ہے جو شوقی اور دل لگی پر منتج ہے۔ نگاہ شوقی و دل لگی پر ظہور جاتی ہے اور ہاموم اندازہ نہیں ہوتا کہ اصل کرشمہ کاری جدلیات ٹپکی کی ہے جو غالب کے ذہن و شعور میں بیست ہے۔

دوسرا شعر جیسا کہ پہلے کہا گیا شاہکار ہے جس کی داد زمانہ نے دی ہے۔ بظاہر اس میں کوئی اشکال نہیں اور دھبہ امکان کا ایک نقش پا ہونا جدلیات ٹپکی کو بروئے کار لانے کی کھلی وضع رکھتا ہے۔ ایسے بے مثال اور بلیغ شعر کو خود غالب نے یا ان کے سخن فہم احباب نے کیونکر خارج کر دیا اس بارے میں اکثر بحث کی گئی ہے، لیکن قرین قیاس یہی ہے کہ اس زمانے میں روایتی محاسن و معائب کی جکڑ بندی اتنی شدید تھی کہ غالب تا فرسوتی کی بنا پر اس کو خارج کرنا پڑا اور مضمون کا اعلیٰ یا ارفع ہونا اس کی عمدگی کا جواز نہ بن پایا۔ دھبہ امکان لامحدود ہے اور انسان کی تمنا و جستجو، سعی و تجسس اور تک و تاز کی کوئی حد نہیں۔ غالب دھبہ امکان کو انسانی سعی و عمل کی تک و تاز کے مقابلے میں مختصر قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تمنا کی یقین دہانی کا یہ عالم ہے کہ پورا دھبہ امکان ایک نقش پا کے برابر ہے

اور روج انسانی مضطرب ہے کہ دوسرا قدم اٹھائے بھی تو رکھے کہاں۔ اس میں کلام نہیں کہ تمنا کی بے پائی کے اس حد درجہ لطیف مضمون کو غالب سبک ہندی کی روایت و بیدل کے لاشعوری اثر اور غالب کی افتادہائی میں بیست حرکات نفی کے تخلیقی تعامل نے اپنے طور پر خلق کیا ہوگا، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہندوستان کی اساطیری فضا میں اس نوعیت کے آرکی ٹائپ صدیوں سے کارگر رہے ہیں کہ یہ ممکن نہیں کہ اس کا خیال آئے اور ذہن پرانوں کی رواجنوں کی طرف نہ جائے جن میں ایک معمولی دکھائی دینے والے ادکار (وامن) (वामन) نے ایک قدم میں سرشتی ناپ لی تھی اور راجا سے کہا تھا بتا اب اگلا قدم رکھوں تو کہاں رکھوں۔

تیسرے شعر کا پہلا مصرع ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ اس میں دو ناممکن چیزوں کو یکجا دکھایا ہے۔ یعنی جہاں 'سادگی' ہو وہاں 'بے کاری' نہیں ہو سکتی، جہاں 'بینودی' ہو وہاں 'ہشیاری' نہیں ہو سکتی۔ ہدایات نفی کا بیچ دوسرے مصرع میں ہے یعنی تعامل تو تعامل ہے، شعری منطق اس ہدایاتی نکتہ پر استوار ہے کہ حسن انوکھا اسی لیے ہے کہ یہ تعامل میں بھی جرأت آزما ہے اور نہ اس کی سادگی سادگی محض ہے، نہ بے خودی بے خودی محض، یعنی 'سادگی' 'پرکاری' کا اور 'بینودی' 'ہشیاری' کا پہلو رکھتی ہے۔ غالب رواں دواں اشعار میں بھی سادہ لفظوں کو جس طرح شق کر کے دو رخایا پہلوار بنا دیتے ہیں، اور سامنے کے معمولہ معنی کو تکثیریت میں بدل کر نفی کی طرح گھما دیتے ہیں، دیکھنے سے قطع رکھتا ہے۔

عشق سے طبیعت نے زلیست کا حزا پایا

320

(ق) درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

خُشچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل

(ق) خوں کیا ہوا دیکھا ٹھم کیا ہوا پایا

حال دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی

(ق) ہم نے بار بار ڈھونڈ حاتم نے بار بار پایا

یہ زمین غالب کو اس قدر پسند خاطر تھی کہ اس میں دو غزلیں ہیں۔ گھاوٹ لیے

ہوئے یہ کلام بھی نو عمری کے زمانہ کا ہے اسی نام نہاد و فراہت اور اشکال پسندی کے دور کا۔ لیکن رچاؤ اس درجہ ہے کہ لفظ موتی کی لڑی بن گئے ہیں اور روائی ایسی کہ زباں پر از خود رواں ہو جاتے ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مطلع کے دوسرے مصرعے میں سارا کرشمہ قول محال اور جدلیات لفظی کا ہے کہ عشق سے طبیعت نے تربیت کا حرا اسی لیے پایا کہ درد کی دوا پائی اور ایسا درد بھی پایا جو لا دوا ہے۔ یعنی درد کے روایتی پامال یا معمولہ تصور کی رد تکمیل ہو گئی اور ایسا تصور سامنے آگیا جو ہر طرح کے تعین سے بے نیاز ہے۔ دوسرے شعر میں خوں کیا ہوا دیکھا دل کے وجود پر دال ہے اور گم کیا ہوا پایا عدم وجود پر اور دونوں تصورات میں کشاکش نفی اور تباہ ہے۔ تخلیقی ذہن کی یہی نچ تیسرے شعر میں بھی کارگر ہے، یعنی عشق میں حال دل کا معلوم نہ ہونا یا دل کا کھوجانا عام صورت حال ہے، لیکن ہم نے بار بار وضوح عاقبت نے بار بار پایا، جس جو وضع کارگر ہے وہ وضوح حا/ پانا کی افتراقیت پر راجع ہے اور دل کے کھوجانے کے روایتی اور متعین مفہوم کو غیر متعین یا انوکھا بنا کر لطافت و ابداع کا سامان فراہم کر دیتی ہے۔

320

دخم نے داؤ نہ دی تنگی دل کی یارب

تیر بھی سینہ بسل سے پرافشاں نکلا (ق)

بوے گل نالہ دل زود چراغ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (ق)

دخم نے داؤ نہ دی بقول سہا مجددی سلاخی و محدودی نہ کی۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ تیر سینہ بسل سے پرافشاں نکل جائے اور تنگی دل کی سلاخی نہ ہو یعنی دل تنگ رہے یا تیر کے دُخم سے کشادگی پیدا نہ ہو۔ بظاہر پہلا مصرع بیان ہے بلکہ قول متناقض کے اور دوسرا استدلالیہ ہے اور دونوں میں گردش لفظی ہے جو مضمون میں حسن پیدا کر رہی ہے۔

’بزم مقام دلجمعی ہے اور پریشاں ہونا‘ اس کا رد۔ شعر میں تین امیج ہیں دو غیر مرئی یعنی بوے گل اور نالہ دل، اور ایک مرئی یعنی زود چراغ محفل، تینوں میں پریشانی کا علاقہ ہے اور ان میں قدر مشترک ان کا حرکتی ہونا ہے یہ تینوں جڑے ہوئے ہیں فعل ’نکلا‘ سے



جو لگی ہے دلچسپی کی، یعنی لکھتا راجع ہے پریشان ہونے پر اور دل ہے دل نامراد کے حال زار پر۔ شعر کے حسن معنی میں خاص کردار شعری منطق کا ہے جو مربوط ہے لفظ نکلا کی سرشتی جدایات سے یعنی ان تینوں میں سے جو بھی تیری بزم سے نکلتا ہے پریشان حال ہو کر نکلتا ہے۔

321 دہر میں نقش وفا دہر قسلی نہ ہوا

(ق) ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا

میں نے چاہا تھا کہ اندوہ وفا سے چھوٹوں

(ق) وہ شکر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا

لفظ وفا معنی تو رکھتا ہے لیکن محبوب یا دنیا چونکہ وفا سے عاری ہے۔ اس لیے لفظ وفا شرمندہ معنی نہیں ہو سکتا یعنی بے معنی ہے۔ شعر میں معنی کی کشاکش کا مدار ظاہر ہے کہ گردش جدائی پر ہے جو مصرعوں میں بھی ہے اور مصرعوں کے مابین بھی ہے۔ یہی کیفیت دوسرے شعر کی ہے۔ محبوب میں وفا کی غوت ہے نہیں، اس لیے اندوہ وفا سے نجات کی ایک ہی صورت ہو سکتی ہے یعنی مرجانا۔ اصولاً معشوق کو اس پر راضی ہونا چاہیے تھا، لیکن وہ عاشق کے مرنے پر بھی راضی نہیں۔ رد تکلیل کا بیج راضی نہ ہونے میں ہے جو لگی (اندوہ وفا سے چھوٹوں) کی لگی ہے۔

322 شوق ہر رنگ رقیب سر و سماں نکلا

(ق) قیس تصویر کے پردے میں بھی غریاں نکلا

شور رسولی دل دیکھ کہ یک نالہ شوق

(ق) لاکھ پردے میں چھپا پر وہی غریاں نکلا

ہے نوا آموز فنا سمج دُشوار پسند

(ق) سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

ہر رنگ استعاراً ہے بمعنی ہر حالت یا ہر صورت میں، لیکن لغوی معنی کو بھی نظر میں رکھیں تو شوق ہر رنگ اور رقیب سر و سماں میں کشاکش نظر آئے گی، لیکن اصل کشاکش

دوسرے مصرعے میں ہے جو مثال یہ ہے۔ غالب نے بجائے تصویر کے پردے تصویر کہہ کر پہلے تو پردے پر ہی کی توقع پیدا کی، پھر لفظ عریاں سے اس توقع کو رد کیا کہ قیس اس پردے میں بھی عریاں ہی رہا۔ یہاں معمولی لفظ 'میں' (یعنی تصویر کے پردے میں) کا کردار بھی معمولی نہیں۔ پردے پہ کہا جاتا تو معنی محدود ہو جاتے اور لطف جاتا رہتا۔ یہاں پردے بطور استعارہ ہے کہ قیس 'پردے میں' بھی عریاں ہی رہا جیسا وہ اصلاً تھا۔ پردے بطور ایہام بھی ہے یعنی سطح تصویر۔ نفی کی کشاکش پردے اور عریاں میں صاف ہے۔ دیکھا جائے تو تصویر درقی سادہ پر بنائی جاتی ہے اور تصویر کشی کا عمل اس فرد سادہ میں سے تصویر نکالنا یعنی عدم کو وجود میں لانا ہے، لیکن عدم یہاں عدم ہی رہا۔ غالب کے تخلیقی عمل میں جدلیات اس درجہ جاگزیں ہے کہ اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو گھما کر اس میں کوئی ایسا نادر پہلو پیدا کر دیتے ہیں کہ لطف و انبساط کی گرہ کھل جاتی ہے۔ عشق کا رقیب سرد سماں ہوتا سامنے کی بات ہے، تصویر کے پردے میں قیس کا عریاں نکالنا پہلے معنی کی توثیق بھی کرتا ہے لیکن اس کو دوسری اوجھا پر پہنچا کر اس کی طرفیں بھی کھول دیتا ہے۔ غالب کے یہاں جس بے ساختگی سے یہ سب کچھ ہوتا ہے اس سے گمان گزرتا ہے کہ شاید اس جدلیاتی شعری منطق کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہو اور لاشعوری بھی۔

دوسرے شعر میں تقریباً یہی مضمون ہے۔ شور فقط بلند آہنگی ہی نہیں، سواد، جنوں یا دیوانگی بھی ہے بلکہ یہاں مراد یہی ہے جو لازماً رسوائی ہے۔ توقع کی جاتی ہے کہ عاشق ضبط سے کام لے اور نالہ ہائے شوق کو دبا کر رکھے۔ باقی پردے اور عریاں میں نفی کا عمل وہی ہے جو پہلے بیان ہوا۔

تیسرے شعر میں صحت دشوار پسند کا موضوع ہے جو غالب کا پسندیدہ مضمون ہے۔ غالب کے شعر شمس جانتے ہیں کہ غالب اکثر اس کو بھی سادہ نہیں رہنے دیتے اور اس کی رد تکمیل کر دیتے ہیں، یعنی صحت دشوار پسند تو ہے، لیکن دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں۔ تصوف میں فنا اور دانش ہند میں خلائیے تا کی آگہی دشوار ترین مرحلہ ہے۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ سخت مشکل ہے کہ یہ کام (یعنی دشوار ترین کام) بھی آسان نکلا۔ جدلیاتی گردش کی

کارفرمائی کرشمہ کاری کی حد تک ہے۔ کمال یہ ہے کہ غالب اسے جادو بنا دیتے ہیں اور سہل منتعج کی وجہ سے نظر چٹوھیا جاتی ہے، سہل منتعج اس لیے کہ بظاہر اس سے زیادہ آسان حیرانہ بیان میں اتنی پیچیدہ اور گھومتی ہوئی بات نہیں کہہ سکتے۔ اب جو غزلیں آری ہیں ان میں غالب کی تکتہ رس صن کاری و بے ساختہ معنی آفرینی کا آرٹ ایسے درجہ کمال پر ملتا ہے کہ اس سے بہتر کا تصور کیا ہی نہیں جاسکتا۔ ان میں انتخاب بھی مشکل ہے کہ جدلیاتی تقاطع کے اعتبار سے بھی ہر شعر انتخاب ہے۔

327 بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا

(ق) آدی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا  
دائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو

(ق) آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیراں ہونا  
عشرتِ قل کہ اہل تنہا مت پوچھ

(ق) عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا ٹھریاں ہونا  
کی مرے قل کے بعد اُس نے جفا سے توہ

(ق) ہائے اُس زود پشیمیاں کا پشیمیاں ہونا

یہ غزل اور اس سے پہلے کی غزلیں (نشانِ ردوق) نسخہ حمید یہ کی غزلیں ہیں یعنی یہ چوبیس برس سے پہلے کا کلام ہیں۔ عین ممکن ہے کہ یہ ایک ہی برس میں کہی گئی ہوں۔ سابقہ غزل کے فقط تین شعر متداول دیوان میں منتخب ہوئے جبکہ مندرجہ بالا شاہکار غزل کے نو کے نو اشعار شامل ہوئے۔ سابقہ غزل کے آخری شعر ... سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا، اور مندرجہ بالا غزل کے مطلع ع بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا، میں مطابقت ظاہر ہے۔ وہاں تخصیص فنا کی تھی، یہاں تعمیم ہر کام کی ہے یعنی ہر کام کا آسان ہونا دشوار ہے۔ تعمیم دوہری ہے، یعنی کام کی بھی اور آدی کی بھی۔ آدی کو generic معنی میں استعمال کیا ہے اور اس کی تفریق انسان سے کر کے تخصیص انسان کی کی ہے۔ جدلیات کا عمل یہاں نہ در نہ اور مندرجہ پیچیدہ ہے جو شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے۔ گویا ہر

کام کا آسان ہونا دشوار ہے، حتیٰ کہ آدمی جو بظاہر انسان ہے اس کو بھی انسان ہونا میسر نہیں۔ یہ ان اشعار میں سے ہے جہاں جدلیات لگی چلتا ہوا جادو بن گئی ہے اور شعری منطق کی جان ہے۔ بظاہر نہایت سادہ اور معمولی لفظوں کی معمولی توہمات پہننے سے شعر خیال افروزی کا کرشمہ بن گیا ہے، اور وہی فرسودہ اور معمولی لفظ اپنی عمومیت سے ماورا ہو کر طرفہ چراغاں کا سماں پیدا کر دیتے ہیں۔ بظاہر آدمی اور انسان ہم معنی ہیں، خود غالب کی تعریف میں حالی کا نہایت عمدہ مصرع / معنی لفظ آدمیت تھا / یا مومن کا کہنا / مومن آیا ہے بزم میں تیری؛ صحبت آدمی مبارک ہوا آدمی اور انسان کی ہم معنویت کا کھلا ہوا ثبوت ہیں۔ لیکن غالب کی شعری منطق غالب کی شعری منطق ہے اور دعویٰ محتاج ثبوت نہیں کہ استدلالیہ سحر حلال ہے، دونوں مصرعے ایک دوسرے کی طرف رافع ہیں۔ آدمی جاعادہ محض ہے اور انسان خال خال ہے بالکل جیسے ہر کام آسان نہیں ہوا کرتا اسی طرح ہر آدمی بھی انسان نہیں ہوا کرتا۔ سوائے ہسکے کی فارسی ترکیب کے سب لفظ سامنے کے لفظ ہیں، لیکن غالب کے ابداع کا کمال ہے کہ نفی کی منطق سے خیال بندی کچھ اس نوع کی ہوئی ہے کہ وہی سپدھے سادے عام لفظ انوکھے اور طرفہ معنی سے برقیلا گئے ہیں۔

دوسرے شعر میں دیوانگی شوق عاشق کو دوڑاتی ہے کہ مراد بر آئے گی۔ لیکن آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا۔ حرکیات نفی کا تفاعل اتنا حیران ہونے میں نہیں جتنا ضمیر 'آپ' کے دوہرے استعمال میں ہے، یعنی دونوں باتیں جو ناکامی کے رشتے میں ہیں، خود اسی سے سرزد ہوتی ہیں۔ ہر چند کہ عاشق کو معلوم ہے کہ ادھر جانے کا فائدہ خاک نہیں، تاہم وہ آپ ہی ادھر جاتا ہے اور آپ ہی حیران ہوتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جانا بربنائے امید ہے اور حیراں ہونا امید کی لگی ہے۔

تیسرا شعر ان اشعار میں ہے جہاں ایچ معنی کی تحلیل سے پہلے ذہن کے پردے پر لکھ ہو جاتا ہے۔ غالب کے مصوروں نے ایسے اشعار سے خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ قتل گاہ سے زیادہ امدود و اذیت کی جگہ کیا ہوگی۔ شہادت و قتل و وطن غزل کی ایمانی شعریات کا حصہ ہیں، عشق میں قتل عین سعادت ہے۔ یہ علم و جفا سے استعارے کے رشتے

میں بھی ہے۔ چنانچہ قتل کے ساتھ عشرت کا لفظ اسی رعایت سے ہے اور شمشیر کے عریاں ہونے کو عیدِ نظارہ کہنا تصور کی منطق کو جدا انجائیک مطلب کرتا ہے جو باعثِ لطف ہے۔ پری گارٹا نے غالب کے ایسے اشعار کی اسٹیری پر ایک مبسوط مضمون لکھا ہے (اطمینان لریج، شمارہ اکتوبر 2002ء، ص 176-154) اور انھیں سرمد کی شہادت کے سانچے سے جوڑا ہے جو غالب سے لگ بھگ ایک صدی پہلے ہوا تھا اور جس کے المناک آرکی ٹائپ عوام کے اجتماعی لاشعوری حافظے میں زندہ تھے۔

آخری شعر غالب کے ان اشعار میں ہے جو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکے ہیں اور زبانِ ردِ خاص و عام ہیں اور مختلف وقتوں، مختلف موقعوں اور مختلف صورتوں میں پڑھے جاتے ہیں اور نکتہ دی کا حق ادا کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں امر واقعہ کا بیان ہے کہ محبوب نے قتل کے بعد جفا سے توبہ کر لی، اول تو پیشانی ہی اس کے مزاج سے ابید ہے کہ جفا کی نفی ہے جو معشوق کا عین مزاج ہے۔ irony یوں کہ جفا کاری کی انتہا یعنی قتل کا ارتکاب ہو چکا ہے، اب باقی کیا رہا۔ سو irony کا پہلا عنصر یہ ہے کہ پیشیاں ہونا ردِ تکفیل ہے جفا کاری کی۔ لیکن غالب کی طرحی اسے ہی پر اکتفا نہیں کرتی، غالب نے فقط پیشیاں ہی نہیں کہا زود پیشیاں کہا ہے، زود پیشانی میں طو کی دھار چیز ہے، بہت خوب، ستم تو ہو چکا۔ یوں دہری تھلیب سے irony بھی دہری ہو گئی اور طغر اور درد و کرب کا وار بھی گہرا گیا۔ وفا و جفا انسانی رویے کے دو رخ ہیں، غالب نے نفی و ردی کی گردش سے دو انتہاؤں سے ہٹ کر معنی کا ایک نیا عرصہ خلق کر دیا جو انسانی صورت حال کے ایک وقت ان گنت دردناک اور مشکل پہلوؤں کی ترجمانی کرتا ہے اور روایتی میکاگی زبان کے ماوراء ہے۔ ایسے اشعار کو ہر کوئی اپنے ناظر میں پڑھتا اور لطف اندوز ہوتا ہے۔ دریدا جب کہتا ہے کہ معنی لامحدود ہے کیونکہ ناظر لامحدود ہے، تو متن کی زمامیت کے قول محال کو سمجھنے میں لوگوں کو دقت ہوتی ہے۔ غالب کے اشعار تقریباً ڈیڑھ دو صدی پہلے اس حقیقت کو مستشف کر چکے ہیں۔

بہر مجھے دیدہ تر یاد آیا

328

دل جگر تھکے لریاد آیا (ق)

- دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز  
 پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا (ق)  
 سادگی ہائے تمنا یعنی  
 پھر وہ نیرنگِ نظر یاد آیا (ق)  
 زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی  
 کیوں ترا راہگزر یاد آیا (ق)  
 کوئی دیرانی سی دیرانی ہے  
 دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (ق)  
 میں نے مجھوں پہ لڑکپن میں اسد  
 سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا (ق)

چوتیس برس کی عمر سے پہلے کی اس غزل کی فضا بندی مطلع ہی سے ہو جاتی ہے اور ردیف 'یاد آیا' سے اس فضا بندی کو قائم کرنے میں مزید مدد ملتی ہے۔ ایک بار پھر ان اشعار میں جوانی کے چوٹ کھائے ہوئے دل کی پکار ہے اور محبوب سے گھڑ جانے کا تصور ہے، جو سراپا درد مندی و گداز تھا ورنہ / پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا، دل جگر تھکے فریاد آیا / کیوں کہا جاتا۔ دیدہ تر گھڑنے والے کی مجبوری اور بے اختیاری کی تصویر ہے، جنگلی ہوئی دو آنکھیں سطح ذہن پر ابھرتی ہیں اور ان کی خاموشی بہت کچھ کہہ دیتی ہے۔ دوسرا مصرع جی بھر آنے اور کچھ نہ کہہ سکنے کی بے بسی کی تصویر ہے۔ لیکن جہاں پہلا مصرع بے صدا ہے، دوسرا مصرع باصدا ہے (فریاد) جو تھکے تھکیل ہے، یعنی کلیجہ منہ کو آئے اور کچھ کہا نہ جائے ہر چند کہ کہنے کو جی چاہے۔

دوسرے شعر میں قیامت اور وقتِ سفر کا ایمانی ذکر ہے۔ تیسرے شعر سادگی ہائے تمنا... میں غالب کے خاص انداز کی جھلک ہے جہاں سادگی ہائے تمنا اور نیرنگِ نظر میں جدیت ہے جو معنی کو سادہ نہیں رہنے دیتی۔ اگلے شعر کے دونوں مصرعوں میں انفرادیت ہے جو معنی کو گردش میں لے آتی ہے۔ قطعِ نظر اس سے کہ لفظ راہ گزر میں بھی گزر ہے، زندگی تو

گزر رہی رہی تھی، بے خلل، کہ تیری راہ گزر نے زندگی گزرنے کے عمل میں خلل ڈال دیا اور بیٹا محال کر دیا۔

کوئی دیرانی سی ... ابھار و اختصار کا کمال ہے۔ شاربین نے طرح طرح سے اس بے ساختگی، معنی پروردی اور پہلوواری کی داد دی ہے۔ ہمیں فقط یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ دشت سے دیرانی منسوب ہے اور گھر سے آبادی، لیکن دشت آباد بھی ہو سکتا ہے اور گھر دیران بھی۔ یہ معمولہ معنی کی واضح تھیلیب ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں۔ لیکن غالب کے تخلیقی ذہن کو معمولہ سے نسبت گوارا ہی نہیں۔ غالب یہ نہیں کہتے کہ گھر دیران ہے یا دشت دیران ہے، وہ تو کہہ رہے ہیں کہ کوئی دیرانی سی دیرانی ہے۔ ظاہر ہے کہ گھر اور دشت دو رخا جوڑا binary ہیں جن میں رشتہ ربط و نفی کا ہے اور دونوں ایک فوقیتی درجہ بندی hierarchy بھی ہیں۔ جس میں ایک کے معنی دوسرے سے قائم ہوتے ہیں۔ غالب کے لاشعوری تخلیقی عمل میں جدیدیت تو کارگر رہتی ہی ہے 'دیرانی سی دیرانی' کہہ کر غالب اول تو فوقیتی ترتیب کو بے دخل کرتے ہیں کہ گھر اس درجہ دشت کے مماثل ہے اور دشت گھر کے، کہ کسی کو کسی پر ترجیح نہیں ہے۔ دوسرے گھر اور دشت میں جو افتراقت یا نفی ہے غالب اس نفی کی بھی نفی کرتے ہیں کہ جہاں تک تعلق دیرانی کا ہے دونوں ایک ہیں۔ ہوں ٹھٹھری معنی کا چراغاں ہوتا ہے۔ غالب تنقید جس کو اکثر پہلو دار اشعار کہتی آئی ہے، وہ دراصل ہدایات نفی کی کرشمہ کاری ہے۔

اس غزل کا مطلع بھی نادرہ کاری کی مثال ہے کہ لڑکپن میں بھنوں کو مارنے کے لیے سنگ اٹھایا تھا کہ (اٹنا) سر یاد آگیا۔ بھنوں استعارہ ہے ذلت و رسوائی سے اور سر سے مراد ہے ہوشمندی و سمجھ داری، اور دونوں میں ربط نفی ہے کہ ہوشمند لوگ ہی دیوانے پر پتھر اٹھاتے ہیں۔ سو پتھر اٹھایا ہی تھا کہ حشر میں دیوانگی کا خیال آیا یعنی خود میرا مقدر بھی تو یہی تھا (چنانچہ یہ سوچ کر باز رہا)۔ وہ ہری جدیدیت یوں کہ اپنے مقدر یا دیوانگی کا یاد آنا بھی تو ہوشمندی کی دلیل ہے۔ یوں غالب نے 'بھنوں' اور 'سر' میں جو ربط و نفی ہے اس نفی کی بھی نفی کردی اور معنی کی گرہ کھل گئی، یعنی معنی معمولہ بیدخل یا بے مرکز (decentre) ہو گیا۔

مقررہ یا متعینہ معنی محدود اور کلیتے ہوتا ہے جبکہ تخلیقی ہر مندی سے بیحد خل کیا ہوا معنی دور تک اور دیر تک معنی کی قلم پاشی کرتا ہے۔ ہم دیکھتے آئے ہیں کہ جدلیات نفی کے باعث معنی نا دور کی قلم پاشی غالب کی وضع خاص ہے۔

حسن غزلے کی کشاکش سے جفا میرے بعد 330

(ق) بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

شع بھگتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے

(ق) حعلہ عشق سے ہوش ہوا میرے بعد

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد آہن عشق

(ق) ہے مکرر لب ساقی میں ضلہ میرے بعد

تھا میں گلہ سے احباب کی بندش کی گیا

(ق) متفرق ہوئے میرے رفقا میرے بعد

روایت دوم میں وال کی ردیف میں غالب کی یہ واحد غزل ہے۔ مطلع بظاہر یہی کہتا ہے کہ اہل حسن کو میرے مرنے کے بعد غزلے کی کشاکش سے فرصت ہوگئی لیکن بات فقط اتنی نہیں ہے کیونکہ لفظ کشاکش کچھ اور کہتا ہے۔ اہل جفا وہی ہیں جو اہل حسن ہیں اور اہل حسن وہی ہیں جو غزلے کی کشاکش پر قادر ہیں۔ ان تینوں میں تلازمیت ہے۔ ردیف 'میرے بعد' میں اشارۃ زمانی ہے کہ پہلے جو کیفیت تھی بعد میں اس کی نفی ہوگئی۔ غزلہ حسن کا لازمہ ہے کہ جو چیز فطرت کا حصہ ہو اس کے لیے کشاکش کی ضرورت نہیں۔ اہل جفا کے خاطر میں کشاکش سے یہ تاثر ملتا ہے کہ غزلہ و ناز و اداسن والوں کا حصہ تو ہیں جفا کا لازمہ بھی ہیں۔ شعر کا حسن غزلے کی کشاکش اور آرام سے ہونا کی قطعیت اور ان کے عرصے معنی کے تنازع میں ہے۔ ردیف 'میرے بعد' کی وجہ سے پوری غزل ایک زمانی گلدستہ تو ہے ہی، یعنی پہلے جو حالات تھے یا کیفیت تھی اب وہ نہیں ہے، اشعار کا لطف حالات کے مطلب ہو جانے کی انوکھی تعبیر میں ہے اور اکثر یہ تعبیر جدلیات نفی کی کسی نہ کسی تدبیر سے کام لیتی ہے، مثلاً حسن میری موت کے بعد غزلے کی کشاکش سے چھوٹ گیا اور اب



اہل جہاں آرام سے ہیں جبکہ غمزدہ و ناز و ادا حسن کا لازمہ ہے اور اس کی کشاکش سے نجات مل ہی نہیں سکتی۔

دوسرے شعر میں شمع کے روشن رہنے اور سیاہ پوش ہو جانے میں نکاح ہے۔ شمع کی تطبیق شعلہٴ عشق سے ہے اور دھوئیں کی تطبیق سیاہ پوش سے ہے اور ان دونوں میں رشتہ ربط و نفی کا ہے۔ جب تک عاشق زندہ تھا شعلہٴ عشق روشن تھا۔ شمع بجھنے کے بعد اس میں سے دھواں اٹھنا منطقی ٹیکر ہے روشنی کے نہ رہنے کا، شعر کا حسن اس منطقی ٹیکر کی تھلیب یعنی اس کے معقولہ معنی کو پلٹ دینے میں ہے، یعنی یہ دھواں نہیں بلکہ عاشق کے نہ رہنے کے بعد شعلہٴ عشق کی سیاہ پوشی ہے جو ماتم پر مال ہے۔ اس شعر سے بحث پہلے بھی آچکی ہے۔

کون ہوتا ہے ... میں بھی پہلے اور بعد کی صورت حال میں کشاکش ہے۔ یہ اُن اشعار میں ہے جس کی الگ الگ قرأت سے لوگوں نے الگ الگ مفاحیم اخذ کیے ہیں۔ شعر کا حسن اس میں نہیں کہ کسی دوسرے کا حربہ مئے مرد انگن عشق ہونا ناممکن ہے۔ غزل کی شعریات کا تھنسا ہے کہ میر انسانہ قہیں و فرہاد کو بھی خاطر میں نہیں لاتا اور سب سے بڑا مثالی عاشق وہ خود ہے، چنانچہ اس کے مرنے کے بعد کوئی حربہ مئے مرد انگن عشق کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن غالب نے اُن کو کون ہوتا ہے! اور! ہے مکر لب ساقی میں سلا! کہہ کر روایتی تصور کو خاصا مہذب کر دیا ہے۔ حالی نے یادگار میں خود غالب کے حوالے سے جو وضاحت کی ہے کہ پہلا مصرع بھی ساقی کی سلا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے، کون ہوتا ہے حربہ مئے مرد انگن عشق؟ جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اس مصرع کو مایوسی کے لہجے میں پڑھتا ہے، یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ شعر کی یہ تعبیر صوتی قرأت یعنی لہجہ اور آواز پر منحصر ہے۔ لیکن خود شعر کے متن میں انفرادیت اور سلا کی آواز ہمیشہ کے لیے کھلی ہوئی ہے، لفظ الگ الگ لہجے میں پڑھ دینے سے ایک دو معنی تو قائم ہو سکتے ہیں، لیکن دوسرے امکانات exhaust نہیں ہو جاتے جو متن کی اپنی معنی پروری کی قوت میں ہیں۔

آہ کو چاہیے اک عمر اڑ ہوتے تک

کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک (جی)

- وام ہر موج میں ہے حلقہ صد کام جنگ  
(۱) دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہوتے تک  
عاشقی صبر طلب اور تمنا چناب  
(۲) دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ہوتے تک  
ہم نے مانا کہ تغافل نہ کر دے لیکن  
(۳) خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک

تعب ہوتا ہے جن تمام بے محل غزلوں کا ذکر آرہا ہے وہ چند میں برس کی عمر سے پہلے کی ہیں۔ ان میں سے اکثر اشعار گنجینہ معنی کے طسم بلاغیر سے لہرے ہیں۔ ستم ظریفی ستم ظریفی کہ تقریباً ایک صدی تک غالب کے مداح ان مایہ ناز غزلوں کو بعد کے زمانے کا کلام سمجھتے رہے اور پہلے کے تمام کے تمام کلام کو کجروی کا شکار، بعید از فہم اور دور از کار کلام سمجھتے رہے۔ سر کرنا بمعنی فتح مندی اور مسخر کرنے کے ہے۔ یعنی کسی ہم کا سر کرنا، لیکن سر زلف کی رعایت سے بھی ہے۔ غالب نے آہ کی حدت تاخیر اور زلف کی درازی کے پیش نظر زلف کا سر ہونا باندھ کے زلف کو تاخیر مہم کے معنی میں روئے تھیل کیا ہے۔ کون جیتا ہے بمعنی میں رہوں گا ہی نہیں جب تک اثر ہوگا عمر گزر چکی ہوگی۔ عمر، اثر، جینا، زلف کی درازی، سر، سب اثبات کے نشانات ہیں، ان کی نفی کون جیتا ہے سے کی ہے اور موت کے خیالی ہیکر کا تصور وجہ کشاکش معنی اور موجب لطف و سرور ہے۔

دوسرے شعر کی تھیل میں قطرہ وہی ہے جو موج ہے۔ لیکن موجوں کا جال و بہن جنگ کے سیکڑوں حلقوں کی طرح ہے جو منہ کھولے ہوئے ہیں۔ ان سب کی لگی قطرہ نیساں ہے جو صدف کی آغوش میں غمیر بنتا ہے۔ تھیل کے کردار اپنی جگہ پر لیکن حسن معنی کی کبلیت دیکھیں کیا گزرے ہے کے خیالی ہیکر کی توقع سے پیدا ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں مجسم نفی کی منظر کاری ہے جو خوفناک ہے۔ جس کا رو خطرات کے اس تصور سے کیا ہے جن سے گزرنے کے بعد قطرہ نیساں جو بطور انسان کے ہے، غمیر کا مرجہ پاتا ہے۔ پوری غزل مرصع ہے اور ہر شعر زبان و خاص و عام ہے۔

عاشقی صبر طلب ... میں ہدایات نفی نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔ دل کا کیا رنگ کروں اور خون جگر ہوتے تک میں جو نسبت ہے اس کا جواب نہیں۔ خون جگر کھانا رائج محاورہ ہے، جگر خون ہونا بھی ممکن ہے لیکن خون جگر ہوتے تک دل کا کیا رنگ کروں، یہاں رنگ کے روایتی معنی رو تکھیل ہو گئے۔ بالخصوص اس تناظر میں کہ تمنا قرار کی اور عاشقی صبر کی ضد ہے۔ ان دونوں میں مدت کی سیرائی نہیں جبکہ دل کا خون جگر ہونا زماں طلب ہے۔ دراصل 'ہوتے' میں استمرار ہے اور 'تک' میں زمانی مدت کی گنجائش۔ اس وجہ سے اس غزل کے تمام اشعار میں ایک ایسی وحدتی و وحدلی فضا سازی ہے جو استمرار زمانی کی توقع سے پیدا ہوتی ہے اور حسرت و ارمان کو راہ دیتی ہے۔ افسوس کہ ابھی غالب کی ردیفوں اور ان کی معنیاتی فضا بندی پر قاعدے کا کوئی کام نہیں ہوا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ردیفوں میں اکثر و بیشتر حروف جار، افعال، لعدای افعال یا کثیر الاستعمال سہل و سادہ الفاظ آتے ہیں جن میں طویل مصدقوں اور نفییت کی تکرار ہوتی ہے جو روانی و نفسی اور کیفیت کی سماں بندی میں مدد دیتی ہے۔ غالب کے یہاں معنی کی کرشمہ کاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ سامنے کی ردیفوں سے اور معمولی افعال و حروف کی الٹ پھیر سے ایسے ایسے معنی نکالتے اور سماں بندی کرتے ہیں کہ دیکھتے بنتی ہے۔ غزل کے ہر شعر کا مہموم ہر چند کہ الگ ہوا کرتا ہے تاہم ہم نے مانا... کو اگر مطلع کے معنیاتی تسلسل میں پڑھا جائے تو شعر کا لطف دوہلا ہو جاتا ہے۔ استمرار تو ہے ہی، یہاں مستقبل کی پرچائیں بھی ہے۔ مانا کہ عاشق کا سینہ امید سے بھرا ہوا ہے کہ محبوب کرم کرے گا ہی کرے گا۔ تغافل نہ کرو گے میں ہر چند کہ نفی ہے لیکن اس کی در میں اثبات ہی اثبات ہے یعنی امکان ہے کہ کرم کرو گے۔ تاہم تم کو خیر ہونے تک میں ایک لمبی مدت درکار ہے۔ مزے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بظاہر خاک ہو جائیں گے ہم میں کچھ 'ہونا' بتایا گیا ہے اور ہونا میں اثبات کا شائبہ ہے لیکن بطور محاورہ ختم ہو جانا مٹ جانا۔ ظاہر ہے کہ حسن معنی توقع کے رد اور کشائش میں ہے۔

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے

346

بھری رفتار سے بھاگے ہے یہاں مجھ سے (ق)

گردشِ ساغرِ مدجلوہ رنگیں تجھ سے

آئینہ داری یک دیدہ حیراں مجھ سے (ق)

بے پناہ حرکیاتی مطلع ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے بار نہ ماننے والے عزم مسلسل، جدوجہد اور سعی و جستجو کا پُر تشریحی استعارہ ہے۔ یہ کشش ہی جدلیاتِ اساس ہے یعنی جتنی ناکام ہوتی ہے اتنی ہمیز ہوتی ہے، جتنی رفتار تیز کرتا ہوں، بے باہان اتنا آگے بھاگتا ہے، جتنا قدم اٹھاتا ہوں منزل اتنی ہی دور ہو جاتی ہے۔ تصوف کے سفر میں منزل امکان میں تو ہے، غالب کے جدلیاتی سفر میں منزل ممکن ہی نہیں، یہ مسلسل تحریک ہے اور لا ختم ہے۔

مقطع میں معشوق کے جلوہ رنگیں کو ساغرِ ہوشربا سے تشبیہ کیا ہے، اور آئینہ داری یک دیدہ حیراں کو خود سے نسبت کیا ہے۔ دونوں میں قطعییت ظاہر ہے۔ لطیف نکتہ جسے نظم طباطبائی نے بھی نظر انداز کر دیا یہ ہے کہ حیرانی کو نسبت آئینہ سے تو ہے لیکن آئینہ داری، جلوہ رنگیں کی ہوشربا کیفیت کو اور بھی بڑھا دیتی ہے اور نتیجتاً حیرت کو بھی۔ دوبرہ گردش ظاہر ہے۔

جب تک دہانِ دُلم نہ پیدا کرے کوئی

347

مشکل کہ تجھ سے راوِ سخنِ وا کرے کوئی (ق)

نُسخِ فروغِ صبحِ سخنِ دور ہے اسد

348

پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی (ق)

دہانِ دُلم اور راوِ سخن میں قطعییت ظاہر ہے۔ یہی کشاکش وعدہ صبر آزما اور تمنا کے درمیان ہے۔ جیسے راوِ سخن وا کرنے کے لیے فقط دہان ہی نہیں، دہانِ دُلم چاہیے، ویسے ہی فروغِ صبحِ سخن کے لیے فقط دل ہی نہیں، صبح کی طرح دلِ گداختہ چاہیے۔ صبحِ جلِ جل کر یکسوئی ہے تب کہیں جا کر روشنی ہوتی ہے۔ یہی کیفیت فروغِ سخن کی ہے۔ کشاکشِ جدلی ظاہر ہے۔

دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا

354

عشقِ نبرد پیشِ طلبِ گامِ مرد تھا (ق+)

جاتی ہے کوئی نکلتش اندوہ عشق کی

دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا (۱۰۰+)

یہاں سے وہ اشعار شروع ہوتے ہیں جو نسخہء حیدر کے حاشیہ پر بڑھائے گئے اور محققین نے جن کو 1821 کے کچھ بعد کا قرار دیا ہے۔ یعنی یہ 24 کی عمر کے کچھ بعد کا کلام ہو سکتا ہے۔

مثنوی عاشق کا مضمون غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ غالب نے یہاں بھی مثنوی عاشق کے لیے الگ نگہداشت نکالی ہے۔ عشق کی نسبت سوز دروں اور گردانگی سے ہے۔ اول تو اسی کی رو تکمیل ہوئی ہے۔ غالب نے در پے ایسے لفظ لائے ہیں جن سے فولادی عزم اور صلابت کا تاثر ابھرتا ہے۔ باب نبرد، نبرد پیش، طلب گار، مرد نیز لفظوں کے سر میں 'ز' اور 'ن' کی تکرار نظر میں رہے، حرید یہ کہ نبرد کی 'ب' باب کی 'ب' اور طلب کی 'ب' سے نسبت رکھتی ہے۔ یہ آوازیں پانچ پانچ ہار آتی ہیں۔ 'ب' بندشی آواز ہے اور 'ز' سیال یعنی بندشی نہیں ہے۔ توجہ طلب ہے کہ ان تمام اپنی لفظوں سے جس دہ پے اور دلو لے کی توقعات پیدا ہوتی ہیں، لفظ و همکی اُن کو اُن واحد میں ڈھال دیتا ہے۔

جاتی ہے کوئی نکلتش ... میں نگی مضمر ہے، یعنی اندوہ عشق کی نکلتش نہیں جاتی۔ لطف بیان کا ایسا دوسرے مصرع میں ہے۔ دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا۔ عشق میں دل تو جاتا ہی ہے سو وہ چلا گیا یعنی محبوب نے لے لیا۔ غالب کہتے ہیں ہر چند کہ دل چلا گیا لیکن دل کا درد باقی ہے اور اندوہ عشق کی نکلتش جوں کی توں بنی ہوئی ہے۔ یہ مضمون سب ہندی کے اساتذہ کے یہاں کئی جگہ ملتا ہے کہ دل تو چلا گیا لیکن جہاں دل تھا وہاں درد ہی درد کا عرصہ بنا ہوا ہے۔ ظاہر ہے / دل کا درد / دل بھی اگر گیا / سے نفی کے رشتے میں ہے اور اندوہ عشق کی نکلتش کے بننے رہنے سے اس کی رو تکمیل ہوئی ہے۔

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہے راز کا

یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا (۱۰۱+)

کاوش کا دل کرے ہے تقاضا کہ ہے جنور

ناخن پہ قرض اس مگر غم ہار کا (۱۰۲+)

نسخہ معید کے حاشیہ کی غزل ہے۔ سب کو اتفاق ہے کہ مطلع بے مثل ہے۔ نسبت بھی اور قطعیت بھی محرم اور حجاب! اور ساتھ ہی نوابائے راز اور پردہ ساز میں ہے۔ شعر کشاکش اور اندر سے معنی سے لبریز ہے اور لطف کی بات ہے کہ مناسبت لفظی کی بھی نہایت عمدہ مثال ہے۔ لیکن معنی کی کیفیت اپنا الگ سماں پیدا کرتی ہے۔ محرم، حجاب، راز، پردہ، ساز، سب 'نوا' کی نسبت سے ہیں۔ شعر کو شارحین نے باعوم حسن شاہد حقیقی کے معنی میں لیا ہے۔ لیکن دیکھا جائے تو یہ جلوہ معنی یعنی مقنن کی معنی پروری کا شعر بھی ہے کہ بخوشی نظام ہرچند کہ بمنزلہ حجاب کے ہے لیکن بطور پردہ ساز کے دعوتِ نگارہ بھی دے رہا ہے اور مقنن معنی پروری کے امکانات یعنی نوابائے راز سے لبریز ہے۔

شعر کا کلیدی پیکر لفظ 'گرہ' ہے جس کو نسبت کیا ہے تنگی دل یا دل گرفتگی سے جس کے کھولنے کی کاوش و کوشش ناخن پر قرض ہے اور کشاکش معنی بھی اسی میں ہے۔ دیکھا جائے تو طرفیں یہاں بھی کھلی ہوئی ہیں کہ ہر کوشش ادھوری اور ناقص ہے، دل گرفتگی جیسے باقی رہتی ہے، لطف معنی کی گرہ نیم باز بھی زمانیت کے ناخن پر قرض رہتی ہے اور کاوش یعنی قرأت سے تقاضا جاری رہتا ہے۔

355

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

(+ق) درد کا حد سے گزرتا ہے دوا ہو جانا

تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد

(+ق) تھا کھسا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

دل ہوا کشاکش چارہِ زحمت میں تمام

(+ق) مٹ گیا کھسے میں اس عقدے کا وا ہو جانا

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ

(+ق) اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا

پہلے تینوں شعر مثالیہ ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ سبک بندی کی خیال بندی اور مضمون

آفرینی میں جو صنعت سب سے زیادہ استعمال ہوتی ہے وہ مثالیہ یا استدلالیہ ہی ہے۔

غالب کی تخلیقی ہنرمندی کا کمال یہ ہے کہ ہر صنعت شعر کے دوسرے لوازم اور متن کی معنی پرور ساخت کا اس حد تک حصہ ہو جاتی ہے اور جاری و ساری جدائی تقاضا بھی اتنا تحلیل ہو جاتا ہے کہ جب تک معنائی نظام کی ایک ایک گرہ کو نہ کھولا جائے، نہ نظمیں کارکردگی کا پورا اندازہ ہو ہی نہیں سکتا۔ نسخہ حید یہ کی آخری غزلوں میں زبان کا رچاؤ اور ویسی روزمرہ کی گھلاوٹ اور بے ساختگی بھی ایسی حد کمال پر ملتی ہے کہ باید و شاید۔ مطلع سلاست اور شعری منطق کا شاہکار ہے، فنا فی الذات کے سامنے کے مضمون کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے، عشرت بمعنی کامیابی و کامرانی۔ شعر کو معنائی کیفیت اور اعجاز کی سطح دوسرے مصرع کے قول محال نے دی ہے۔ درد اور دوا میں مناسبت ہے کہ دوا درد کو رفع کرتی ہے لیکن یہاں خود درد یعنی 'عدم دوا' ہی دوا ہے کہ جب کوئی تکلیف حد سے گزر جاتی ہے تو لا دوا ہو جاتی ہے۔ غالب کے ایسے اشعار میں اکثر سامنے کی معمولہ حقیقت بدل جاتی ہے اور لفظوں کے روایتی معنی پلٹ جاتے ہیں اور ایک نئی حقیقت نئی معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہو جاتی ہے۔

قلل ابجد کی خوبی یہ ہے کہ حروف کے ملنے ہی جوڑ الگ ہو جاتا ہے یعنی بات بن جاتی ہے، لیکن یہاں بات کے بنتے ہی بات بگڑ گئی ہے، یعنی بجائے جڑنے کے جدائی ہو گئی ہے۔ معمولی سے جدائی پیچ نے مضمون کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

گرہ دل چارہ دجست سے تو کھل نہیں سکتی، گرہ کا کھٹے کھٹے مٹ جانا ہی اس کا کھل جانا تھا لیکن تب تک دل کا کام تمام ہو چکا ہوگا۔ ظاہر ہے انفراسیت گرہ کے گھسنے اور وا ہو جانے میں ہے۔

اب جفا سے بھی جیں محروم ... شعر کا حسن سامنے کے لفظوں کے معنی کو گھما دینے اور انہیں روزمرہ کی برسانگی کے ساتھ متن میں پرو دینے میں ہے۔ جفا اور وفا ایک دوسرے کا بالکس بلکہ نفی ہیں۔ غالب ان دونوں کے روایتی معنی کو گردش میں لا کر ایک تیسرے معنی کو خلق کرتے ہیں یعنی 'غیر جفا' جو جفا اور وفا دونوں سے ہٹ کر ہے اور حد درجہ تکلیف دہ ہے۔ اس قدر دشمن ارباب وفا ہو جانا، اسی 'غیر جفا' کی تکلیف کی شدت سے کہا ہے جس نے شعر

کی ایمانیت میں جان ڈال دی ہے اور اسے نکھر دی اور جدت ادا کا نادر نمونہ بنا دیا ہے۔

نہیں گر سرو برگ اور اک معنی

357

کماشائے خیر تک صورت سلامت (ق) (+)

اکثر شارحین نے معنی کو 'حقیقت' اور صورت کو 'مجاز' کے معنی میں لیا ہے لیکن شعر اس سے کہیں زیادہ کہتا ہے۔ اور غالب کا مسئلہ بھی اس سے مختلف ہے۔ بیدل نے معنی کے مسئلہ پر ناصر علی سرہندی سے جو کہا تھا اور مشہور 'عرقان' میں خن کے باب میں جو گفتگو آئی ہے اس سے ہم باب چشم میں بحث کرائے ہیں۔ سرو برگ بمعنی ساز و سامان۔ نہیں کی وجہ سے یہ معنی برہنی ہے جبکہ دوسرا مصرع راجع بہ نکاح ہے۔ معنی فقط اتنا نہیں جس کو عرف عام میں معنی کہا گیا ہے۔ شعر فہم عام کی تکذیب کے معنی میں بھی کلام کرتا ہے گویا مگر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی اور زندگی کی نکاح کو ہر سچ پر انگیز کرنے کی دولت بھی دیتا ہے 'نہیں نکار کو الفت نہ ہو نکار تو ہے! روانی روش دستی ادا کیجئے' مزید یہ کہ صورت و معنی کا میکاگی رشتہ غالب کو کبھی منظور نہیں رہا، عدم معنی بھی خن کرتا ہے اور خاموشی ام اللسان ہے، یعنی 'خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے'۔

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رنگ آجائے ہے

360

میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے (ق) (+)

ہاتھ دھو دل سے یہی گری کر اندیشے میں ہے

آئینہ بخدی صہبا سے کھلا جائے ہے (ق) (+)

غیر کو یارب وہ کیونکر مع گستاخی کرے

گر حیا بھی اُس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے (ق) (+)

گرچہ ہے طرز تعاطل پردہ دار راز عشق

پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے (ق) (+)

ہو کے عاشق وہ پری زرخ اور نازک بن گیا

رنگ کھلا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے (ق) (+)



نقص کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں

کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھینچا جائے ہے (ق+)

یہ ان تین چار غزلوں میں سے ہے جو (ق) کے آخر میں اضافہ ہوئی ہیں یعنی 25 یا 26 برس کا کلام ہے، متن کا رچاؤ اور بیساختگی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ خیال بندی، دقیقہ خبی اور فلسفیانہ پیچیدگی جو پہلے صاف ظاہر ہوتی تھی اب گویا متن کے ریشوں میں ایسی کھل گئی ہے کہ بے غور کیے پتہ ہی نہیں چلتا، جدلیاتی تعامل بھی اب کہیں زیادہ نہ لہیں ہو گیا ہے۔ مطلع میں قطعیہ میرِ افسانہ اور اس کے قطعیہ عکس میں ہے جو اپنی قسمت اور خود پر رشک کرتا ہے، شعر کی حسن کاری دیکھنا اور دیکھنا کے فصل میں ہے کہ اپنا دیکھنا، دیکھا نہیں جاتا۔

شعر کی خوبی ایسے استدلال میں ہے جو بظاہر نظر نہیں آتا۔ بخود دہلوی کہتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے کے مضمون کو تھیبہ کیا ہے جبکہ فقط اتنا نہیں ہے۔ دوسرا مصرع دال ہے انفرادیت پر اس معنی میں کہ اگر گرمی اندیشہ سے مراد خیالات کا باطنی تلاطم و اضطراب ہے تو آگیتھ کا پھلنا زبان کا معیاتی مہیا کی تندی کی تاب نہ لاسکا بھی ہو سکتا ہے؛ اس میں کلام نہیں کہ شعر کا لطف و انبساط فقط استواراتی نظام کی مطابقت میں نہیں، باہمی تناؤ اور کشاکش میں بھی ہے۔

شرمانا بھی حیا کے معنی میں ہے لیکن دونوں میں فرق بھی ہے۔ بقول نظم طباطبائی حیا کو ذی روح فرض کر لیا ہے، اس میں لطیف نکتہ یہ ہے کہ اس کے آنے سے معشوق شرما جاتا ہے۔ شعر کا مزہ شرمنا اور حیا کے بیک وقت ہم معنی ہونے اور مختلف ہونے میں ہے۔ ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے سہل زبان کے دو سادہ سے محاورے ہیں، شعر دونوں کو مد مقابل لانے کی جدلیاتی وضع سے قائم ہوا ہے۔

اس میں بھی پچھلے شعر کی طرح پہلے مصرع میں سادہ سا بیان ہے، لطف کلام دوسرے مصرع کی جدلیاتی وضع اور دو دسی محاوروں کی بے ساختہ گردش میں ہے، یعنی پری رخ کا عاشق ہونا بعید از قیاس تھا، یہ انہونی ہو گئی ہے۔ سونے پہ سہاگا یہ ہے کہ عشق میں پری رخ

معشوق کا رنگ جتنا اڑتا جاتا ہے اتنا کھلتا جاتا ہے یعنی وہ پہلے سے زیادہ خوبصورت اور خوبصورت ہوتا جاتا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ان کا ذہن و تخیل 'اڑتا' اور 'کھلتا' جیسے معمولی افعال اور محاوروں میں سبج جدلیاتی وضع سے مجزاتی طور پر ابداع کا پہلو نکال لیتا ہے۔

یہ ساری غزل جدلیاتی وضع کے فعلیہ محاوروں سے لہریز ہے اور مضمون کا انوکھا پن اور طرحی بھی انہیں سے قائم ہوتی ہے۔ یہاں کوئی ترکیب سازی یا بندش بھی نہیں، سامنے کے معمولی لفظ ہیں جن سے غالب توقع کو پلٹ کر نئے معنی قائم کر دیتے ہیں اور انہیں لفظوں کو گھما کر ابداع کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ اس شعر میں کھینچنا ساوہ سا فعل ہے، اس میں تین طرفہ تاؤ پیدا کرتا بدیع گوئی کا کمال ہے، ایک کھینچنا تو مصور کا نقش کھینچنا ہے، دوسرے کھینچنا متعدی اور تیسرے کھینچنا لازم، ان تینوں میں تاؤ کا رشتہ پیدا کیا ہے جو اپنا ہی لطف رکھتا ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ غالب کس سہولت سے متن کی صورت گری کرتے ہیں، دونوں معنی کی کشاکش کی حسن کاری اور بیساختگی کے ساتھ ساتھ پہلے معنی کا بھی اہتمام رکھا ہے اور مصور کی نقش کشی کے سیاق میں معشوق کے ناز و محبت کا لحاظ بھی پیدا کر لیا ہے۔ غالب میں فارسی کی خداواد قابلیت تو تھی ہی، اردو کے دیسی روزمرہ کی قابلیت بھی کم نہیں جس سے بعد کا اکثر و بیشتر کلام دو آئندہ ہو گیا ہے اور اس میں ایجاز و معنائی شان پیدا ہو گئی ہے۔ مندرجہ بالا اشعار اس کی عمدہ مثال ہیں۔

362 کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گرا جائے ہے مجھ سے

(+) جنانیں کر کے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے

خدا یا جذبہ دل کی نگر تاثیر الٹی ہے

(+) کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھینچا جائے ہے مجھ سے

اوھر وہ بدگمانی ہے اوھر یہ ناتوانی ہے

(+) نہ پوچھا جائے ہے اس سے نہ بولا جائے ہے مجھ سے

سنہیلے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے

(+) کہ دامان خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

- تکلف بر طرف نگارگی میں بھی سہی لیکن  
 وہ دیکھا جائے کب یہ قلم دیکھا جائے ہے مجھ سے (ق+)  
 ہوئے ہیں پالو ہی پہلے بہرہ عشق میں دخی  
 نہ بھانکا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے (ق+)  
 قیامت ہے کہ ہووے مدی کا ہم سر غالب  
 وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے (ق+)

پوری غزل جدلیاتی معنویت سے لبریز ہے۔ جوانی کی اس غزل میں ردیف 'مجھ سے' کی فضا بندی بھی غور طلب ہے۔ غزل کی شعریات میں عاشق تو قلب میں ہے ہی۔ مگر یہاں واردات کی آجج ہے اور کہیں کہیں لفظ دہکتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ضمیر 'مجھ' گویا مرکز کائنات ہے۔ ہر چند کہ معلوم یہ ہوتا ہے گویا فضا مائل بہ کرم ہے لیکن حرف 'کہیں' اس ساری فضا سے نفی کے رشتے میں ہے۔ یعنی ہمیشہ نہیں بلکہ 'کہیں'۔ نیکی اور جفا میں نسبت ہے لیکن اصل پیکر شرما جانے کا ہے۔ اس نے پوری خیالی تصویر کو اخلاص کے سونے سے چکا دیا ہے۔ دوسرا شعر نفی و نفی کی کشاکش کے اعتبار سے بے پناہ ہے۔ اول تو جذبہ دل کی تاثیر ہی الٹی ہے یعنی جتنا کھینچتا ہوں اتنا اور کھینچ جاتا ہے یعنی دور ہو جاتا ہے۔ کھینچتا میں معلوم فقط جسمانی ہی نہیں نفسیاتی بھی ہے۔ ایک ہی فعل کی دو متضامی شکلوں سے اس کے معنی کو رد تکمیل کرنا کوئی غالب سے سکھے۔ ایک اور صورت جذبہ دل کے تاثر میں موظم کی بھی ہے کہ جتنا کھینچتا ہوں نقش کھینچا یعنی تصویر متنی چلی جاتی ہے مگر یہ 'تاثر' اپنی ہے سے عدم مناسبت کے رشتہ میں بھی ہے۔ لفظ کھینچتا سے غالب کے بالعکس جدلیاتی مفادیم اخذ کرنے کی ہر مندی اپنا جواب نہیں رکھتی۔

تیسرے شعر میں چار ٹکڑے ہیں اور دو بدو متصادم ہیں کسی تھرے کی ضرورت نہیں۔ اگلا شعر تمام و کمال ناامیدی اور نفی میں ڈوبا ہوا ہے۔ اے ناامیدی کیا قیامت ہے کہ دامان خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے۔ لیکن بات اتنی ہی ہوتی تو کوئی بات ہی نہ تھی۔ نفی کا یہ سارا مظهر نامہ شروع کے چھوٹے سے کھلے / سنبھلنے دے مجھ / کی resistance کے

سیاق میں ہے۔ یعنی اصل چیز تاب مقاومت ہے اور یہ سعی و کوشش کہ نامہدئی کے اس منظر نامہ میں بھی میرا فسانہ خیالی یار سے ہاتھ اٹھانا نہیں چاہتا۔ تکلف برطرف ... میں بھی شعری منطق مقدمہ در مقدمہ وہی ہے جو اس غزل کے اگلے دونوں شعروں میں ہے۔ وہ دیکھا جائے کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے، میں غالب نے فعل 'دیکھا' کو دولتت کر دیا ہے۔ اور ایک دیکھا دوسرے دیکھا کے رد میں ہے یعنی پردہ داری اس درجہ ہے کہ خواہ میں ہی اُسے دیکھوں یہ بمنزلہ ظلم و زیادتی کے ہے اور مجھ سے دیکھا نہیں جاتا، بیہوشک یا بیہوشے پردگی یا بیہوشے کچھ اور۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں خمیر مجھ بھی گویا دو ہیں یعنی وہ مجھ اور ہے جو دیکھا جائے کا قائل ہے اور وہ مجھ اور ہے جس سے ظلم دیکھا نہیں جاسکتا۔ اگلے شعر میں پھر دو مقدمے ہیں جن کی ہدایات لگی اور رد رد دوسرے مصرعے کے دونوں ٹکڑوں میں 'نہ' کی تکرار سے ظاہر ہے 'نہ' بھگا جائے ہے مجھ سے / 'نہ' ٹھہرا جائے ہے مجھ سے /۔ مقطع کو شارحین نے رشک کی انتہائی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس میں بھی دو مقدمے ہیں، مناسب لفظی بھی ایسی ایسی کرشمہ کاریاں کرتی ہے کہ دیکھتے بنتی ہے۔ پہلے مصرعے میں سفر کا قاطر اور دوسرے میں خدا کو بھی نہ سوچنے کا الزام۔ دونوں مقدمات ایک دوسرے کے مد مقابل ہیں۔ وقت سر کہتے ہیں خدا کو سوچنا۔ غالب اس کو رد تکفیل کر کے کہتے ہیں، کہ مجھ سے تو وہ کافر خدا کو بھی نہیں سوچنا جاتا، کیا قیامت ہے کہ وہ مدعی کا بمسخر ہو۔ غالب نے نہ صرف مجاہدے 'خدا کو سوچنا' کو ٹٹی سے بدل دیا بلکہ جدلیاتی کشاکش کی پوری طاقت سے مدعی کے ہم سفر ہونے پر بھی سوالیہ نشان کھینچ دیا۔ زیریں ساخت میں کافر اور خدا کی افتراقیت بھی کم معنی پر در نہیں۔

363 وہ آ کے خواب میں تسکین اضطراب تو دے

(۱۰۰) ولے مجھے تہش دل مجال خواب تو دے

363 کرے ہے قتل لگاوت میں خیرا رو دینا

(۱۰۰) تری طرح کوئی جھنجھنگلہ کو آب تو دے

دکھا کے جھش لب ہی قمام کر ہم کو

(۱۰۰) نہ دے جو پوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

پاؤں اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے

بیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے (تی +)

ننو: حید یہ کے آخر کی غزل ہے۔ ظاہری ملفوظی ساخت سے ہرگز اندازہ نہیں ہوتا کہ متن کی گہرائی میں جدلیاتی وضع کارگر ہے اور طرکی اور لطف بیان کی جڑیں اوپری سطح پر نہیں ہیں۔ لٹی کا پہلا بیج ردیف 'تو دے' کی 'تو' میں ہے جس پر صرف طہا طہائی نے اگلی رکھی ہے کہ مطلع میں پہلے مصرع کا 'تو' امکان کے معنی رکھتا ہے یعنی خواب میسر آنا ممکن ہے۔ دوسرے مصرع میں خواب کے لیے 'تو' کے معنی خواب کے امکان کی نفی کے ہیں یعنی خواب ہی کا آنا بڑی چیز ہے۔ کشاکش معنی کا تاء ظاہر ہے۔ 'تو' جیسے معمولی لفظ کو جو مجسم کوئی بڑے معنی نہیں رکھتا، اسم اور فعل کے بیچ میں لاکر ہر جگہ لطیف سا کھنچاؤ پیدا کر کے ابداع کا حق ادا کرنا تکمیل شعر کا معجزہ نہیں تو کیا ہے، جس سے ہر جگہ مضمون میں قدرت اور انوکھاپن پیدا ہو گیا ہے۔

غالب کا بچپن برج کے علاقہ میں رچا ہوا تھا، فارسی کے گھڑاؤ کے ساتھ ساتھ انگریز بھاشا کی گھلاوٹ سے غالب رہاں کی احتواچی و آئندہ لطف کاری اور معنی آفرینی کا عجیب و غریب سماں پیدا کر دیتے ہیں۔ اگلے شعر میں 'لگاؤٹ' نے بھی یہی کام کیا ہے، اول تو لگاؤٹ اور رو دینے کے حیاتی بیکر ہی جینی برکشاکش ہیں، اس پر محبوب کا رو دینا، یعنی آنسوؤں کا پھلکنا اور 'تو' کی مدد سے یہ امتناعی تصور کہ سوائے تمہارے کوئی دوسرا اس طرح صلی نگاہ کو 'آپ' نہیں دے سکتا، یعنی کسی دوسرے کی جھگی ہوئی نگاہوں میں تحسن کا یہ جادو نہیں۔ آنسو اور آپ اور آپ دینا بھی غور طلب ہیں کہ ایک معنی سے کیا کیا معنی پیدا ہوتے ہیں۔ شعر واردات اور لگاؤٹ میں باہم سمجھنے اور روٹھنے کے تاء کو نہایت سہولت سے بیان کرتا ہے لیکن شعر سادہ نہیں ہے۔

بوسہ منہ سے دیا جاتا ہے، جواب بھی منہ سے دیا جاتا ہے۔ جواب تو دے، بمعنی منع ہی کر دے لیکن منع کرنے میں بھی منہ کا کھولنا شرط ہے۔ اسی طرح جھیش لب اور کام تمام کرنا میں بھی قطعیت کا رشتہ ہے۔

آخری شعر کی شونہی اور سحر کاری میں دہی لفظ 'اوک' نے مجب بے تکلفی اور لاجواب کر دینے والی منطق کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ کمال پیالہ کو 'اوک' سے تشبیہ کرنے میں بھی ہے اور پھر جدلیاتی تقاضے سے پیالہ کو گچ سے بنا دینے اور شراب کو ترچہ دینے میں بھی ہے کہ پیالہ نہ کسی چلو اوک ہی سے پلا دو۔ جبکہ پیالہ بالعموم شراب کے معنی میں ہے، یہاں اس معنی کو شق کر کے انوکھا مضمون پیدا کیا ہے جس سے شعر عدسہ بیان اور جیسا نقلی کا چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔

### امیج سازی : شاخ گل جلتی تھی مثل شمع گل پروان تھا

مرزا کی شاعری نے کیا بہ لحاظ مضامین و تکنیک اور کیا بہ لحاظ جدت اسلوب و ندرت ادا اور کیا بہ لحاظ شوکت تراکیب و الفاظ و نزہت استعارات و تشبیہات ایسا بے مثل نقش قائم کیا ہے کہ جس کی داد ماہرین نے طرح طرح سے دی ہے۔ مولانا سہا نے لکھا ہے کہ شاید معنی شاعری میں روح کی مثال ہے، لباس اس کا نازنین ہے اور بدیع و بیان اس کا گہنا ہے۔ غالب کے قصین شناسوں نے ہر ہر جلوہ کو سراہا ہے اور ہر ہر پہلو کو چھان مارا ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں۔ ہم نے زیادہ تر سرکار شاپہ معنی سے رکھا ہے اگرچہ زبان و اسلوب و حیرانہ اظہار و بدیع و بیان بھی اس سے الگ نہیں ہیں، اور ہر چند کہ ہمارا زاویہ نظر بھیگی نہ ہو کر معنیاتی ہے، تب بھی بالواسطہ یا بلاواسطہ جملہ جدلیاتی و بدیعی وسائل زیر بحث آتے ہی رہے ہیں۔ کلام غالب کے اولین دو پڑاؤ سے گزرتے ہوئے نظر بعض مقامات پر رک رک جاتی ہے جہاں شعر کی عمدگی علاوہ دوسری بدیعی خوبیوں کے خیالی پیکروں کی تصویری عدسہ، حسن پردہی اور امیج سازی سے ہے نہ کہ کسی اور حیرانہ بیان کی بدولت۔ ایسا نہیں کہ یہ معنیاتی بحث سے الگ کوئی بحث ہے، ہر ہر لفظ کسی نہ کسی خیالی پیکر کو انگیز کرتا ہی ہے، خواہ وہ ذاتی تحریر ہو یا خدائی نقش، معنی قائم ہی پیکروں سے ہوتے ہیں۔ یہ بھی ہے کہ بسا اوقات تفہیم کا عمل پورا ہی نہیں ہوتا کہ کوئی خاص خدائی پیکر ذہن میں چمکنے لگتا ہے یا برقی ققنوں کی طرح چلنے بھجنے لگتا ہے، اور معنی مستری اسی

مرکزی ایچ سے ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر واقعی غالب کے ذہن و شعور کو جدائیاتی تعامل سے خاص نسبت ہے اور یہ حرکیات غالب کی تخلیقی الفاظ میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہے تو کیا ایچ سازی کا تخلیقی عمل اس سے مت کر ہے یا یہاں بھی وہ جوہر جاگزیں ہے جس کی بحث ہم اٹھاتے آرہے ہیں۔ اس اہم سوال کا جواب ذیل کے اشعار میں دیکھتے ہیں جو انہیں دو اولین نسخوں سے لیے گئے ہیں :

دیکھ اُس کے سایہ بیکس و دست پُر نگار 149

شارخ گل جلتی تھی مثل شمع گل پر دانہ تھا (خ)

شعری حیاتی بیکریٹ ذہن میں نقش ہو جاتی ہے۔ سایہ بیکس اور دست پُر نگار دو چیزوں کا ذکر ہے لیکن ایچ حدودِ مرکب ہے جس نے محبوب کے حسن کی شدت کو تصویر در تصویر کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ دست پُر نگار بطور پھول کے ہے یا بطور شمع کی لو کے، شعر میں اتنی نسبتیں اور رشتے ہیں اور دور کہ سب تحلیل کی زد میں نہیں آسکتے۔ گل پر دانہ تھا بمعنی فنا تھا بطور پروانے کے۔ پروانہ شمع کی رعایت سے بھی ہے۔ پورے مرکب ایچ کو شارخ گل کہا ہے اور شارخ گل کو مثل شمع جلتے ہوئے دکھایا ہے۔ جلنا رنگ کا مضمون بھی ہو سکتا ہے، جلتے کو نسبت آتش گل سے بھی ہو سکتی ہے اور شمع بھی جلتی ہے۔ شمع روشنی اور حُسن کا استعارہ بھی ہے۔ مزید یہ کہ شمع سوزی ہوتی ہے اور موم کی نسبت بیکس سے ہے، نیز شمع روشن ہے تو سایہ بیکس کے حسن کے سامنے پانی پانی ہوتی جاتی ہے۔ مضر حرکیات نفی ہر طرف کارگر ہے۔ شمع کی نسبت سے پروانے کا ایچ ہے اور گل کو پروانہ کہا ہے، یعنی وسب پُر نگار سایہ بیکس پر فدا تھا۔ گل پروانہ تھا میں حسن کاری یہ ہے کہ گل، شارخ گل کی رعایت سے بھی ہے اور شمع کے جلتے کی رعایت سے بھی کہ شمع میں آگ ہوتی ہے اور پھول میں بھی آگ ہوتی ہے۔ پروانہ آگ پر جل مرتا ہے اور شمع کے بجھنے کو بھی گل ہونا کہتے ہیں۔ مضر نفی کا تعامل یہاں بھی ہے۔ بیکروں کے گچھے اور ان کے تعلقات اپنی اپنی جگہ خوب ہیں اور ان میں باہم ربط بھی ہے اور کشاکش بھی جو غالب کا خاص انداز ہے۔ شعر کا ابداع اس کی حدود پر بلخ بیکر سازی میں ہے جس کی ذریعے ساخت میں جدیت نہ نہیں نہ

ہوا بیا بھی نہیں ہے۔

186

گل کھلے شبنم چٹکے گلے اور صبح ہوئی

سرخوش خواب ہے وہ زکریا مخمور بنوز (غ)

پچھلے شعر کی طرح یہ بھی انیس برس کی عمر سے پہلے کا عجیب و غریب حیاتی شعر ہے اور اپنی وضع کا الگ شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں پو پھٹنے، غنموں کے چٹکنے اور پھولوں کے کھلنے کا منظر ہے۔ اس کے بالمقابل گل محبوبی کی رعایت سے زکریا مخمور کا منظر ہے جو بنوز سرخوش خواب ہے۔ آنکھ کو زکریا کہا جاتا ہے اور اوہ کھلی آنکھ زکریا مخمور ہے جو بیچہ خمار و مستی اور بھی پُر کشش ہوگئی ہے کہ سرخوش خواب یعنی ندای ہے۔ محبوب کے سونے یا سوتے سے جاگنے کا منظر ہے۔ مخمور کی رعایت خواب سے ہے لیکن خواب صبح ہونے کے رد میں ہے اور پو پھٹنے ہی خواب نوٹنے لگتا ہے۔ معنی پروری کی تھیں وغریب کیفیت سے بیکریت کی حسن کاری فزوں تر ہوگئی ہے۔

185

ہوں بہ وحشت انتظار آوارہ دشت خیال

اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال (غ)

معتوق کو یہ چشم کہا جاتا ہے۔ معشوق کی آنکھیں جو حسن و سیاهی میں مشابہ ہیں چشم غزال سے۔ غزال کی رعایت سے دشت کا تصور ہے جو نسبت رکھتا ہے آوارگی اور وحشت سے۔ ذکر انتظار کا ہے جو بہ شکل وحشت ہے اور آوارہ دشت خیال اسی رعایت سے کہا گیا ہے۔ اس بیکر و بیکر انج سازی سے ایک سیاہ چشم وحشت زدہ غزال کا تصور ابھرتا ہے، وحشت زدگی کے باعث دور سے دو یہ آنکھیں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ کالی آنکھوں کی چمک کو 'اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشم غزال' کہہ کر بے پناہ کر دیا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سیاہ و سفید کی حرکات فنی سے 'اک سفیدی مارتی ہے' کہہ کر کالی آنکھوں کی وحشت، حیرانی اور چمک تینوں کو بیک جہش ظلم حسی بیکریت عطا کر کے چار کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے جو اچھاڑ سے کم نہیں۔ تعجب ہے کہ ایسے بے پناہ اشعار کاٹ کر پھینک دیے گئے اور انتخاب میں نہیں لیے گئے۔



## تماشاے گلشنِ حنائے چیدن

199

بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم (خ)

اوپر کے تینوں عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی کلامِ منسوخ کا حصہ ہے۔ گلشن اور گلشن کے تعلقات غزل کی خیالی نیکریت کا حصہ ہیں لیکن غالب نے اپنی طرح سے ایج کاری کو یہاں بھی پچ در پچ مرکب کر کے لطیف معنی کا عجیب ساں پیدا کیا ہے۔ تماشاے گلشن کی افزائیت تمناے چیدن سے ہوئی ہے۔ اسی طرح بہار آفرینا کی نفی انسان کی تمنا کاری اور گناہ گاری سے ہوئی ہے۔ دوسرے مصرعے کی بیساختگی اور معصومیت غضب ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انسان کی تنہا گاری کو جو بھولہ معصیت اور معائب کے ہے اسے لازماً تمنا و تماشا بتائے جو فطرت کا جوہر ہے، تنہا گاری کا ڈنک نکال دیا ہے اور عدالتِ عالیہ میں نوع بشر کو دادی کا مستحق ٹھہرایا ہے۔ بہار آفرینا میں بھی مضر حرکیات ہے کہ باب گلشن کو بہار افزونی عطا کی گئی ہے تو چیدن کا حق بھی تو عطا فرمایا جائے ورنہ بہار آفرینی کس کام کی۔ یہ غالب کے مسلکِ خاص کا شعر ہے، اور اس کا شمار عمدہ اشعار میں ہوتا ہے، ہر چند کہ انتخاب کرنے والوں کی نگاہِ حسن میں سے یہ رہ گیا۔

گل چنگی میں غرق دریاے رنگ ہے

204

اے آگہی فریب تماشا کہاں نہیں (خ)

پھول کا کھلنا اور اس کا مرجھانا عام مضمون ہے لیکن غالب کے تفنیل کی کوشش کاری اور حرکیات کا تفاعل کچھ ایسا ہے کہ رنگ و نور کا ایک گلشن آنکھوں میں کھلب جاتا ہے۔ فریب تماشا تو ہر جگہ ہے، غالب کا کمال یہ ہے کہ گل جو چنگی کے دریاے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے، اور مرکز تماشا ہے بجائے خود فریب تماشا کا فنکار ہے۔ ظاہر ہے کہ حرکیات نفی تماشا اور فریب تماشا میں ہے۔ ایسا عمدہ شعر اور اسے بھی کلامِ منسوخ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔

اے نواساز تماشا سرکف جلتا ہوں میں

206

یک طرف جلتا ہے دل اور یک طرف جلتا ہوں میں (خ)

ہے تماشا گاہ سوز تازہ ہر یک عضو تن

جوں چراغانِ دیوانی صف بہ صف جلتا ہوں میں (بخ)

ان اشعار سمیت اب تک انجی سازی کے سب اشعار منسوخ کلام سے ہیں۔ پانچ شعروں کی اس غزل میں کئی اشعار کی انجی سازی دیوانی کے چراغان کی مرہون منت ہے۔ لگتا ہے یہ منظر غالب کو بہت مرعوب تھا۔ یوں بھی غالب کے ذہن و تخیل کو روشنی اور چراغان کے خیالی بیکروں سے خاص نسبت تھی۔ روشنی ظلمات کو چیرتی ہے اور اندھیرے کے بطن سے پیدا ہوتی ہے، لیکن غالب کا لاشعوری عقلی عمل فقط اکہری انجی سازی پر قانع نہیں ہوسکتا۔ روشنی جہاں مظہر ہے خوشی اور بہشت کی یا شرار کا شعلہ کی، وہاں اس کا رشتہ آگ سے بھی ہے، اور آگ کو نسبت ہے جلنے اور جلانے سے۔ سو جہاں چراغ جلتے ہیں وہاں فراق پار میں دل بھی جلتا ہے۔ جلنے کا رشتہ درد و داغ اور سوز و محرومی سے ہے۔ توجہ طلب ہے کہ انجی سازی چراغانِ دیوانی کی نشاطیہ کیفیت کی اور معنی سازی درد و داغ اور سوز و محرومی کی۔ یہ انجی دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ قادر مطلق کو لولہ ساز تماشا کہا ہے۔ یعنی کہاں تو روشنی اور بہشت کی بہار ہے اور کہاں یہ کہ میں سر بکف جل رہا ہوں۔ سر بکف جلتا میں اشارہ آتش بازی کا بھی ہے جس میں آگ اکٹڑ سر سے دی جاتی ہے۔ ایک طرف تخیل پر سر رکھ کر جلتا، دوسری طرف سر بسر دل کا جلتا اس میں جو شدت اور العجاب ہے اس کا تصور آسان نہیں۔ چراغانِ دیوانی میں دیے صف بہ صف جلتے ہیں، یہی مضمون ہر یک عضو تن کے جلنے کا ہے گویا اس تماشا گاہ میں جہاں چراغان ظاہری ہے وہاں چراغان باطنی بھی ہے۔ بیکریت میں جدیت کا کارگر ہونا ظاہر ہے۔

چنار آسا عدم سے ہا دل پُر آتش آیا ہوں

226

تجی آغوشی دشب تما کا ہوں قریادی (بخ)

تجب ہے کہ ایسے زبردست انجی ساز اشعار میں سے کوئی بھی منتخب کرنے والوں یا خود غالب کی نگاہ میں نہیں چڑھا۔ چنار کا تصور شروع دور کی شاعری میں ایک دو جگہ آیا ہے، بعد میں بہت کم۔ فارسی میں یہ تصور ایران و وسطی ایشیا اور کشمیر کی دین ہے۔ مرے کی

ہاں یہ ہے کہ چہار کا حسن بہار سے نہیں خزاں سے پیوستہ ہے، جب چوں کا رنگ بدلتا ہے تو چہار میں گویا آگ لگ جاتی ہے (چہارا)۔ آگ کی نسبت تنہا کی بیقراری اور دل کے جلنے سے ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ میں عدم ہی سے چہار کی طرح آگ میں جتا ہوا آیا ہوں۔ چہار کا پتہ بلور ہاتھ کے ہے جس کی ہتھیلی خالی ہے، تہی آنکھی اس رعایت سے ہے یعنی ہاتھ پھیلائے ہوئے بلور فریادی۔ شعر پر لطف ہے اور حرکیات، چہار کے جلوہ حسن، دل پر آغوش اور دھبہ تنہا کے تہی دست فریادی میں ہے۔

229 سیاہی جیسے گر جاوے دم تحریر کاغذ پر

مری قسمت میں ہیں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی (غ)

شب ہائے ہجراں کو اندھیرے کی بنا پر سیاہی سے تشبیہ کیا ہے لیکن سیاہی ایسی جڑ لگنے ہوئے کاغذ پر گر جائے اور تحریر پر مٹی نہ چاسکے۔ نہایت نادر ایچ ہے کہ میری تقدیر میں بھی وصال یار کی تحریر اسی طرح سیاہی سے دب گئی ہے اور اب شب ہجراں کا اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ ایچ کی قوت اور ندرت زیریں ساخت کے تغافل سے قائم ہوتی ہے۔ اس میں ہجر کی انفرافیت وصل سے یا محبوب کی جلوہ گستری سے ہے، اور سیاہی کی سفیدی سے ہے کہ کاغذ سفید نہ ہو تو نہ تحریر لکھی جاسکتی ہے اور نہ سیاہی تحریر کو مسخ کر سکتی ہے۔ پوری غزل میں لفظ یہ شعر انتخاب میں لیا گیا۔

232 دھماہ یار کی جو کھلی جلوہ گستری

زلف سیاہ بھی شب مہتاب ہوگئی (غ)

نہایت عمدہ ایچ ہے، زلف سیاہ کے شب مہتاب ہونے کا مضمون شاید ہی کسی نے باندھا ہو اور فعل 'کھلی' کے ساتھ، 'جلوہ گستری کھلانا' نیا محاورہ خلق کرنا ہے۔ یہاں لفظ کھلی، جلوہ گستری کی رعایت سے بھی ہے، زلف نے چہرے کو ڈھانپ رکھا تھا جیسے ہی معشوق کا رخ روشن سامنے آیا، زلف ہٹوں جس کی نسبت شب سیاہ سے ہے، رخ روشن کی سباحت کی چھوٹ پڑنے سے شب مہتاب کی طرح دیکھنے لگی۔ 'کھلی' دوسرے مصرعے میں زلف کی طرف بھی راجع ہے کہ زلف کا کھلنا یا لہرانا بھی جلوہ محبوب میں اضافہ کا

باعث ہے کہ زلف مہتابی چہرے کو ڈھک کر اس کے حسن کو دہالا کر دیتی ہے۔ زلف سیاہ کی انفرافیت شب مہتاب سے ظاہر ہے اور اس کی دوبری نسبت ایک طرف رخ یار سے ہے تو دوسری طرف شب مہتاب سے ہے جس سے شعر اچھا خاصا موقع ارتکاب ہو گیا ہے اور حرکیات حسن و نور سے بھر گیا ہے۔

234

بہار شوش و چمن نگ و رنگ گل دلچسپ

نیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے (خ)

صاحب نظر کرم فرماؤں نے ایسے معنی خیز اور بولتے ہوئے شعر کو بھی کاٹ کر پھینک دیا۔ شعر مسیح شباب معشوق کے حسن و جمال کی کرشمہ کاری کا عجیب و غریب موقع ہے۔ باغ میں بہار پھوٹی پڑتی ہے۔ رنگ و نور کی فراوانی ہی فراوانی ہے کہ چمن اس کے لیے تنگ ہے۔ بہار کی شونئی اور چمن کی تنگی میں رشتہ ہدایاتی آنکھ بھولی کا ہے۔ رنگ و نور کی پرورش کا یہ عالم ہے کہ نیم کے چہرے بھی رنگین ہو گئے ہیں۔ پا در حنا میں ایک انجج رنگ و حسن کی ہنگامی کا ہے تو ایک انجج چروں کی طرح دب کر نکلنے کا بھی ہے کیونکہ جب حنا لگی ہے تو چہرہ زمین پر نہیں دھر سکتے، وہ پاؤں نکلتا رنگ میں ڈوب کر نکلتا ہے۔ یہ شونئی کے مقابلے میں حجاب و حیا کی دلیل کے طور پر بھی ہے اور کترا کے نکلنے کا مفہوم بھی ہے۔ (ذہریں ساخت میں پنہاں نسبت ڈرو حنا سے بھی ہے)۔ قاتلے کی ضرورت نہیں کہ حرکیات ایک طرف شوش و چمن نگ میں ہے دوسری طرف شوش و پا در حنا میں ہے۔

252

چمن چمن گل آئینہ در کنار ہوں

امید مج تماشاے گلستاں تجھ سے (خ)

اسد طلسم نفس میں رہے قیامت ہے

خرام تجھ سے سبھا تجھ سے گلستاں تجھ سے (خ)

دونوں شعروں میں امید اور شکست امید کی یکسریت میں تناؤ ہے۔ پہلے شعر میں امید کی نقش نگاری ہے تو دوسرے میں یاس و محرمی اور پھر خرام بلا کا تصور ہے۔ گلستاں میں پھول کنار ہوں کو آئینہ دکھا رہے ہیں اور امید محبوب کے چمن حسن کی رعایت سے مج تماشاے گلستان ہے۔

چنگ خرام تجھ سے سہا تجھ سے گلستاں تجھ سے، لیکن یہ سب بھی تو ممکن ہے جب نگاہ رکھنے والی نگاہ طلسمِ قفس سے آزاد ہو۔ ایچ سازی میں مضمر حرکیات نفی کا جاری و ساری قائل دیدنی ہے۔

253

پر طاؤس تراشا نظر آیا ہے مجھے

ایک دل تھا کہ ہمد رنگ دکھایا ہے مجھے (غ)

پہلے ہمد چشم تھا غالب نے اسے ہمد رنگ کر کے اس کی فنی کیفیت کو بڑھا دیا۔ طاؤس یا پر طاؤس غالب کا مرغوب ایچ ہے۔ دل کے ہمد رنگ ہونے کو پر طاؤس سے نسبت دی ہے لیکن دل کا ایک مضمر تصور پریشان خاطر کی ہے اور پر طاؤس دوہرا ایچ ہے رنگ اور دلچسپی کا جن دونوں میں باہر گرفتار ہے۔ اس غزل سے ایک شعر بھی انتخاب میں نہیں آیا۔ شاید اس لیے کہ پوری غزل علی الاعلان بیدلانہ ہے (شوخی نظم بیدل نے چکایا ہے مجھے)۔ اس غزل کا اصل شعر جام ہر ذرہ... ہے جس سے متصل بحث آگے آئے گی۔ دل کی رعایت جام سے اور تمنا کی سرشاری اور بے پائی کی نسبت دو عالم سے ہے۔ شعر کی ہالیدیگی اور معنی آفرینی اہل نظر پر واضح ہے۔ شعر کی ایسجری کا نقطہ آغاز ذرہ ہے جو بجائے خود خاستر اور بے مایہ ہے اور انتہا کون و مکان کی فراوانی و بے پائی ہے۔ شعر کا حسن بیان سے باہر ہے۔ علاوہ دوسرے شعریاتی لوازم کے شعر کی کرشمہ کاری میں ایسجری کے قفاؤ اور تحریک کا گہرا ہاتھ ہے۔

258

اسد انصاف قیامت قاصدوں کا وقت آرائش

لباسِ نظم میں بالیدان مضمونِ عالی ہے (غ)

ایسا بے پناہ مرقع مافی کا شعر بھی غالب کے مشورہ دینے والوں کے ذوقِ جمال کی بھینٹ چڑھ گیا یا خود غالب مشورہ دینے والوں کی سخن منہی سے اتنے متاثر تھے کہ انہوں نے ایسے اشعار کو بھی زندگی بھر پلٹ کر نہیں دیکھا۔ علی سردار جعفری اس عمدہ شعر کی اکثر داد دیا کرتے تھے۔ جدیدیت کے فروغ کے زمانے میں جب معنی و ابلاغ کے مسائل اٹھائے گئے تو ادب کی مقصدیت اور افادیت کے ساتھ نظمیں مضمون بھی خواہ مخواہ زد میں آئیں تو ان

حالات میں اس سے زیادہ کارگر شعر کون ہو سکتا تھا۔ یہ وقت آرائش معشوق کے جلوہ حسن کی نگارگری کا مضمون عام ہے، غالب نے فعل 'امتنا' سے پورے ابجج کو متحرک کر کے اس میں گویا جان ڈال دی ہے، نہ صرف 'امتنا' کی رعایت محبوب کی کشیدہ قاضی و دلفریبی سے ہے، 'امتنا' کی نسبت بالیدن سے بھی ہے۔ بجائے قامت کے قیامت قامتوں کہہ کر ابجج میں شدت پیدا کر دی ہے تو مضمون کو بھی مضمون محض نہیں رہنے دیا، مضمون عالی کہا ہے۔ بظاہر دوسرا مصرع متوازنیت لیے ہوئے ہے اور تھکبھی ہے لیکن پہلے مصرع کا متحرک ابجج دوسرے میں بھی جاری رہتا ہے اور پوری طرح وہیں تکمیل پاتا ہے۔ غور طلب ہے کہ لہاس بطور آرائش ہے، اور مسج شباب کشیدہ قامت معشوق کا آئینہ کے رو برو 'امتنا' گویا بالیدن مضمون عالی ہے، یعنی شاعری میں شاید معنی کا اپنے آپ کو تھمین طلب نگاہوں سے نہارنا گویا اپنے حسن و جمال کا اثبات کرنا اور صاحب ذوق کو دعوت نگارہ دینا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر کی جمالیات طرب انگیز ہے اور مضمون حرکیات نحو آرائش محبوب کے کشیدہ قد چکر میں اور مضمون کے تجرید ذاتی سے لہاس لقم میں بالیدن ہونے سے ہے جو دوہری ابجج سازی کا کمال ہے اور شعر کی جان ہے۔

اسد بھٹو تباے یار ہے فردوس کا فچہ

278

اگر دا ہو تو دکھا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے (غ)

یہ بے مثل شعر بھی روایت اول یعنی 19 برس سے پہلے کا ہے اور خدا جانے صاحبان ذوق سخن فہموں نے کیا سمجھ کر قلم زد کر دیا۔ تعجب تو یہ ہے کہ غالب نے مڑ کر ایک بار بھی اپنے ایسے اشعار کو نہیں دیکھا۔ یہ بھی قول محال سے کم نہیں۔ خدا بھلا کرے بھوپال کے اس کہاں فروش کا جس نے فیض کو بچا کے رکھا، اگرچہ اس بچارے کے ہاتھ اور امرودہ کے خریدار کے ہاتھ تو کچھ نہ لگا اور غل دینے والوں نے اصل نسخہ بھی غائب کر دیا لیکن ہمارے اس کا کس محفوظ ہو گیا۔

فارسی اور اردو شعرا نے معشوق کی جامہ زحیٰ اور تلک پیچی کی داد طرح طرح سے دی ہے، بھٹو تبا کے کھولنے میں ناخن کے معطر ہو ہو جانے کا ذکر بھی اساتذہ فارسی و اردو

کرتے رہے ہیں، لیکن معشوق کے ملکوتی حسن و شباب کی رعایت سے بہرہ قبا کو غنچہ ہی نہیں فردوس کا غنچہ کہنا غالب کے ذہن و تخیل کا ایسا کرشمہ ہے جس کا جواب نہیں۔ غنچہ کی خوبی اس کی رنگینی اور اس کے بند رہنے میں ہے، اور بہرہ قبا بھی بند رہتا ہے۔ 'بہرہ قبا' کا تحریک جدلی 'اگر وا ہو سے کیا ہے، یعنی گرہ کھولنے سے۔ تو فقط غنچہ ہی کیوں، رنگ و گداز و نور کا گلستان ہی نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ 'بہرہ' اور 'وا' میں تو حرکیات ہے ہی، یہی حرکیات بند اور غنچہ اور گلستان میں بھی ہے۔ شعر تصویر در تصویر متحرک حسیاتی امجری کا شاہکار ہے جس کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔

نہد رنگ سے ہے واہد گل

336

مست کب بہرہ باء ستمتے ہیں (ق)

نشد اور مست میں، رنگ اور گل میں، واہد اور بہرہ قبا میں نسبت در نسبت ہے جس سے معشوق کی تنگ چڑھائی اور لباس سے بے نیازی کا پیکر ابھرتا ہے۔ نہد رنگ جیسے پھول کو بند نہیں رہنے دیتا، حسن کی مستی کا یہ عالم ہے کہ بہرہ قبا اگر کھل گیا ہے تو کھلا ہی رہنے دیا ہے۔ انج کی واہد چنی بہرہ قبا اور واہد گل کی انفرادیت میں ہے جس نے شعر کو العزیز اور حسن کی ناز و مستی کا منہ بولا مرقع بنا دیا ہے۔ یہ پوری غزل بشمول اس شعر کے دیوان میں شامل کی گئی۔

اسد یزیم تماشا میں تھاغل پرودہ داری ہے

337

اگر ڈھاپے تو آنکھیں ڈھانپ ہم تصویر عریاں ہیں (ق)

چہیں برس سے پہلے کا بے پناہ جیتا جاگتا منہ بولا شعر ہے لیکن انتخاب میں نہیں آیا۔ یزیم تماشا میں تھاغل عشق کا پرودہ دار ہے۔ پرودہ داری اور تصویر عریاں میں ربط فنی ظاہر ہے۔ اگر ڈھاپے تو آنکھیں ڈھانپ بھی فنی اساس ہے کہ آنکھیں کھلی رکھنا اور تھاغل برتا ہی مرغ ہے۔ اگر ڈھاپے تو آنکھیں ڈھانپ، جس طرح بے اختیار نہ کہا ہے اس کا بھی جواب نہیں۔ مگر شعر اتنا ہی نہیں، بہت کچھ اور بھی کہتا ہے اور شدت سے کہتا ہے۔ یزیم تماشا میں تھاغل برتا عشق کو چھپاتا ہے اور چونکہ معشوق کی جلوہ گسٹری دعوتِ نگاہ و دینی

ہے ہم رکنے والے نہیں (تصویر عریاں ہیں)۔ تصویر عریاں تو خود کو ڈھانپنے سے رہی، چنانچہ اگر ڈھانپنا ہی ہے تو اپنی آنکھوں کو ڈھانپ، ایچ کی بے ساختگی اور والہانہ کیفیت اپنا جواب نہیں رکھتی۔

354 رنگِ شکستہ صبح بہارِ نظارہ ہے  
یہ وقت ہے شکستہ گلہائے ناز کا (ق+)

اس کی نہایت عمدہ شرح نہالے کی ہے۔ شاعر نے اس کیفیت کو جو دیدار سے پیدا ہوتی ہے، موسم بہار کی لطف آفرینی سے تعبیر کیا ہے۔ وقت اور صبح کے لفظ بہار کی رعایت سے ہیں۔ اور عاشق جو بہارِ نظارہ کا مضمون ہے، بہار کی مناسبت سے اس کے رنگِ شکستہ (اڑے ہوئے رنگ) کو ”پیدہ سحر“ سے استعارہ کیا ہے۔ سہانے کھسا ہے کہ ”اس طرح عاشق کے لطف دیدار اور رنگِ شکستہ دونوں سے مل کر صبح بہارِ نظارہ بن گئی ہے... عاشق ایک ہی وقت میں (محبوب کے ناز اور کرشموں سے) راحت یاب و مسرور بھی ہوتا ہے اور بے چین و مضطرب بھی۔“ لیکن یہ لفظ تضاد محض نہیں، جمالیاتی اثر کی کرشمہ کاری حرکیات لہجی کے تقاضا یعنی ربط و تضاد دونوں کی کشاکش میں ہے جس میں ایچ کے مرکب ہونے اور معنی پروری کی طرفوں کے مکملنے کا درجہ تخلیقی عمل کارگر ہے۔

اوپر ہم نے روایت اول اور روایت دوم سے بعض ایسے اشعار کی جھلک دیکھی جو غالب کے طرب انگیز تخیل، نشاط آفریں ذوقِ جمال اور خسی بیکروں کا منہ بولا ثبوت ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ان کی ابھری یعنی بیکریت ہے۔ ان میں دوسری خوبیاں نہ ہوں ایسا نہیں ہے، سبک ہندی کی شاعری میں ایک دستور دوسرے سے گھٹا ہوا ہے، خیال کو ایچ سے ایچ کو مضمون سے، مضمون کو مثال و استدلال سے اور مثال و استدلال کو مناسبات سے اور مناسبات کو استعارہ سازی و ترکیب تراشی سے الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ جہاں ایک خصوصیت یا ایک تخیل پر زور دینا مقصود ہو، معا کوئی دوسرا پہلو سامنے آجاتا ہے۔ تخیل لاکھ معروضی ہونے کا جتن کرے موضوعیت سے بچا نہیں سکتی۔ یہاں سوال یہ تھا کہ غالب کی خیال بند شاعری فلسفیانہ دقیقہ نگہی کی شاعری ہے، چنانچہ



ایسے اشعار میں جہاں انجج سازی دستور غالب ہے، جدلیاتی وضع جو معنی آفرینی اور خیال بندی سے خاص ہے اگر وہ الفاظ دہنی کا حصہ ہے تو کیا یہاں اس کی کوئی جھلک نظر آتی ہے۔ ہم نے دیکھا کہ انجج سازی بھی چونکہ حسی چکروں کے ذریعے معنی کی جلوہ گسٹری کرتی ہے، اس کی مرکب کیفیتوں اور تحرک میں جدیدیت، تھلپتی احساس اور جہال پروری کی چکریت میں نہ نکلیں سکی، مضمر سہی مگر کسی نہ کسی نوع شامل رہتی ہے اور یوں یہاں بھی اس کے تعامل کے کارگر ہونے میں کلام نہیں۔

انیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز کا تصور کیجیے۔ غالب اب کئی برس سے دہلی میں قیام پذیر ہیں اور فارسی و اردو شاعری کے افق پر ایک غیر معمولی ذہین اور طباع شاعر کی حیثیت سے طلوع ہو چکے ہیں۔ ان کی نزہت فکری اور تعداد قابلیت کا یہ عالم ہے کہ صاحبان ذوق ہوں یا نکتہ چیں، اب کسی کے لیے ان کو نظر انداز کرنا آسان نہیں۔ سبک بندی کی ایک شاخ جو مقامی اور صنعت گری سے عبارت تھی، ناخ و قہصین ناخ اور شاہ نصیر اور ذوق و ظفر کی طرف چلی گئی تھی، دوسری جو خیال بندی، معنی یابی و فلسفہ طرازی سے عبارت تھی بیدل سے ہوتی ہوئی غالب تک آئی تھی۔ غالب کی جدلیاتی کرشمہ کاری و دقیقہ بینی جیسا کہ ہم نے پچھلے ابواب میں دیکھا، اس سے ابداع فکری و معنی آفرینی کی ایک نئی طرفہ اور انقلاب آفریں شعریات کی تعمیر کر رہی تھی جو اپنے زمانے سے یکسر مختلف اور بہت کر تھی۔ زمانہ چونکہ بالعموم اوسلہ، عامیانہ اور معمولہ کا ساتھ دیتا ہے، اس کا غالب کی شعریات سے ذمہ و ذبر ہونا اور اس کی مخالفت کرنا فطری تھا۔ نسخہ جدید کے اختتام کا زمانہ قریب قریب وہ زمانہ ہے جب غالب کے اپنے عصر سے تصادم ہونے اور اپنی شعریات کو اپنی شرائط پر منوانے کے عمل کا آغاز ہو چکا ہے۔ جیسے جیسے یہ تصادم بڑھتا گیا، غالب کے شاعرانہ ابداع اور انفرادیت کی امتیازی حیثیت کا نقش بھی راسخ ہوتا گیا۔ ویلک غالب خیال بندی، معنی یابی، عظیم الشان حسی چکروں اور حدود جدہ شدت جذبات کی اپنی الگ دنیا تشکیل کر رہے تھے جس کی انفرادیت اور تخلیقی لطافت پورے معاصر مظر نامہ کو ذمہ و ذبر

کر رہی تھی۔ ضرورت اب دیوان اردو کو مظہر عام پر لانے کی تھی۔ غالب سفر نکلتے سے پہلے اور قیام نکلتے کے دوران اپنی اردو شاعری کا انتخاب تیار کرنے کا آغاز کر چکے تھے جو نسخہ شیرانی (1826) اور گلِ رعنا (1828) سے ہوتا ہوا متداول 'دیوان غالب' تک پہنچتا ہے، اور جو 1833 تک (یعنی نسخہ بھوپال موسومہ نسخہ حمید یہ کے بعد کے بارہ برسوں کے دوران) تیار ہو چکا تھا۔ یہی دیوان غالب جو دراصل اس وقت تک کے اردو کلام کا انتخاب تھا، آگے چل کر غالب کی شہرت دوام کے قیام میں ایک سنگ میل ثابت ہوا۔ اگلے باب میں ہم متن کے مطالعہ کی اپنی بحث کو اسی متداول دیوان کے مطالعے و تجزیہ کے ساتھ جاری رکھیں گے۔



حصہ سے دل اکر افسردہ ہے گرم تھا شاہو  
کہ ہنسی نکھ شایہ کھڑے نگارہ سے وا ہو

— غالب

## متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد

پچھلے ابواب میں ہم نے کلام غالب کے دو قدیم نسخوں پر نظر ڈالی جن میں پانچویں برس یا کچھ بعد تک کی عمر کا کلام ہے۔ زیر نظر باب میں ہم اپنے مطالعہ کو متداول دیوان کی روشنی میں جاری رکھیں گے یعنی اب ہمارا سروکار اس کلام سے رہے گا جو بعد کا ہے۔ متداول دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا (نسخہ رشاد، ص 27) اور ہر ایڈیشن میں اضافے ہوتے رہے۔ دیوان غالب جب پہلی بار 1841 میں شائع ہوا (جس کا مسودہ 1833 میں تیار ہو گیا تھا) اس وقت اس میں کل 1093 اشعار تھے، (ایضاً، ص 81، 82، 79) بعد کے ایڈیشنوں میں اشعار کی تعداد بڑھتی رہی۔ غالب کی زندگی میں آخری بار جب دیوان پانچویں بار 1863 میں شائع ہوا، تب تک کل اشعار کی تعداد 1802 ہو گئی تھی، (ایضاً، ص 99) اس میں 25 برس سے پہلے کا وہ کلام شامل نہیں تھا جو منسوخ کر دیا گیا تھا اس سارے منسوخ و غیر منسوخ کلام سے ہم بحث کر چکے ہیں۔ اب ہم بعد کے کلام سے جو متداول دیوان میں شامل ہے اپنا سفر جاری رکھیں گے۔

مانا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے

364

دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (م)

عجیب و غریب معنائی شعر ہے اور دیکھا جائے تو دونوں مصرعے قول محال کا حکم رکھتے ہیں اور دونوں نحوی ترکیبیں ایک دوسرے کو رد کرتی ہیں اور ایک دوسرے کا جواز بھی ہیں۔ جملہ شارحین نے اپنا اپنا زور طبع صرف کیا ہے۔ خود غالب نے قاضی عبدالحمیل بریلوی کے

نام اپنے خط میں اس شعر کی وضاحت یوں کی ہے:

”یعنی اگر میرا ملنا آسان نہیں تو یہ امر مجھ پر آسان ہے۔ میرا ملنا آسان نہیں  
نہی۔ نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور مل سکے گا۔ مشکل تو یہ ہے کہ وہی میرا ملنا  
دشوار بھی نہیں یعنی جس سے تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے۔ مجھ کو تو ہم نے سل  
سمجھ لیا تھا۔ مگر رفق کو اپنے لوہے آسان نہیں کر سکتے۔“

دیکھا جائے تو غالب نے رفق کا جو پہلو اپنی وضاحت میں نکالا ہے شعر میں اس  
کا کوئی قرینہ نہیں۔ پہلے بحث کی جا چکی ہے کہ شعر جدیدیاتی حرکیات کا کرشمہ ہے اور کوئی  
تعبیر دوسری تعبیروں کی راہ بند نہیں کرتی۔

دیوانگی سے دوش پہ زُخار بھی نہیں 384

یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں (م)

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا 385

لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں (م)

1826 سے غالب باقاعدہ فارسی میں شعر کہنے لگے تھے، ہر چند کہ 1826 سے

1850 تک 25 برس کا زمانہ اردو پر کم اور فارسی پر زیادہ توجہ کا زمانہ ہے، اردو میں غالب  
نے اس مدت میں تم سے کم کہا لیکن جو بھی کہا اس میں ژرف نگاہی، خیال کی پیچیدگی، ندرت  
اور طرقتی تو وہی ہے لیکن اظہار و بیان میں ایسی طرحداری، نگاروں اور آبداری ہے کہ  
تراشیدہ بہرے کا گمان ہوتا ہے، اور زبان میں ایسا بہاد اور ایسا رس پیدا ہو گیا ہے کہ شعر  
جادو کا سا اثر کرتے ہیں۔ اس دور کے اکثر اشعار، مصرعے اور ترکیبیں زبانوں پر چڑھ  
گئے ہیں گویا محاورہ بن گئے ہیں۔ ان اشعار کی اثر آفرینی جو ذوق و وجدان کی چیز ہے،  
تجزیہ و تحلیل سے ماورا ہے۔ جیسے جیسے ہم آگے بڑھیں گے ایسے اشعار کی تعداد جو بظاہر  
سادہ نظر آتے ہیں لیکن اصل آئینے ہی پیچیدہ ہیں، اب بڑھتی جائے گی۔ ایک جگہ لکھتے ہیں  
”داد دینا اگر ریخت پایہ سحر یا اجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور شکل“  
(نادرست، ص 12)۔

دوسرے شعر میں سامنے کے معمولی سادہ سے لفظ ہیں لیکن شعر سادہ نہیں ہے۔  
 معنوی nucleus 'سادگی' ہے۔ لفظ سادگی اس لیے کہ ہاتھ میں دار کرنے کو کچھ بھی نہیں  
 ہے، لیکن معنا سادگی ظہور ہے بمعنی غزوہ و تاز و ادا یا کافر ادائی یعنی اس قیامت پر تو ہم  
 پہلے ہی مرتے ہیں، یہاں تو قتل کا پورا سامان موجود ہے۔ مت بھولے کہ irony معمول  
 معنی کو رد بھی کرتی ہے اور پنہاں معنی کو ابھارتی بھی ہے۔ یعنی اس نزاکت پر یہ زعم بھی ہے  
 کہ لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں۔ دونوں مصرعوں میں نحوی ترکیب نثر کی ہے اور  
 'تلوار' کے سیاق میں سادہ سے لفظ 'سادگی' کی تکلیف سے کیا سماں باندھا ہے کہ شوفی و  
 انجساف کے ساتھ مضمون آفرینی اور دقیقہ بینی کا حق بھی ادا ہو گیا ہے۔

385

ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ

سوائے حسرتِ قیصر گھر میں خاک نہیں (م)

اکثر پہلے مصرعے میں مبتدا بطور دعویٰ قائم ہوتا ہے اور نفی کی کشاکش خبر یعنی دوسرے  
 مصرع میں معنی کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہے۔ سوائے حسرتِ قیصر گھر میں خاک نہیں۔  
 عشق کی غارت گری نے گھر کے گھر ڈھا دیے، حسرتِ قیصر، گھر، خاک، غارت گری،  
 متعدد خیالی بیکر ذہن میں ابھرتے ہیں۔ گھر تو ڈھے چکا ہے، قیصر فقط امنٹ، چوڑے،  
 گارے، منی سے ممکن ہے، اور گھر میں خاک نہیں، محاورہ کچھ بھی نہیں اور لفظ خاک بمعنی  
 مٹی جو قیصر کا استعارہ ہے۔ پس قیصر اور خاک میں جدلیات نفی واضح ہے۔ حسرتِ قیصر  
 غالب کا محبوب موضوع ہے۔ خیالی تجزیہ کی تجسیم سبک ہندی کی قدیمی روش ہے یعنی  
 حسرتِ قیصر بطور شے اور شے بھی ایسی کہ اُسے غم بھی غارت نہیں کر سکتا۔ ایک جگہ اور کہا  
 ہے / گھر میں تھا کہ ترا غم اُسے غارت کرتا وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ قیصر سو ہے (382)۔

385

یہ کس بہشتِ شائل کی آمد آمد ہے

کہ خیرِ جلوۂ گلِ رہگور میں خاک نہیں (م)

ردیف میں محاورے سے غائدہ اٹھایا ہے جس میں نفی ظاہر بھی ہے اور مضمون بھی، اور  
 ہر جگہ نئے سیاق میں نیا مضمون نکالا ہے۔ بہشتِ شائل محبوب کی آمد آمد کا سماں ہے اور راہ

میں پر تو جمال ہی جمال ہے، یہ تو ظاہر ہے۔ لیکن بہشت میں خاک کہاں ہوگی۔ دوسرے یہ کہ بقول بنفود دہلوی بہشت شمل کی رعایت سے دنیا میں بھی جلوہ گل کے علاوہ خاک کا نہ ہونا لطف سے خالی نہیں ہے۔

عجب نشاط سے جلوہ کے چلے ہیں ہم آگے 385

(م) کہ اپنے سائے سے سر پا نو سے ہے دو قدم آگے

ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ پری گارنا نے ایک مضمون میں اس نوحہ کے پُر نشاط اور بیک وقت ہولناک خیالی پیکروں سے بحث کی ہے اور انھیں غالب کے زمانے کے اجتماعی لاشعوری حافظے کی ان یادوں سے جوڑا ہے جو سرمد کے قتل کی روایت کا اساطیری حصہ بن گئی تھیں۔ (پری گارنا، اطین لطیف، اکتوبر 2002، ص 176-154) نشاط اور سائے میں گردش نفی ہے اور اس تشبیل سے کئی معنی نکالے جاسکتے ہیں، خوشی قتل ہونے کی کہ عشق میں شہادت عین سعادت ہے اور استدلال شاعرانہ کی حسن کاری یہ کہ اول تو سائے کے چلنے میں حرکت ہے گویا موت کی خوشی میں رقصاں ہے، دوم یہ کہ سائے میں چلتے ہوئے سر پاؤں سے دو قدم آگے ہی پڑتا ہے جو علامت ہے سرفروشی کی، تیسرے یہ کہ سایہ سر کے بل چلنا ہے جو تشبیل ہے رام وفا میں توثیق اور ثابت قدمی کی۔ جلوہ استعارہ ہے قتل کا، اور معنی عسکری کا یہ سارا کھیل قائم ہوتا ہے قتل کے خیالی پیکر کی تھکلیب سے جو بجائے خود شعر میں آیا ہی نہیں، لیکن شعری جدیاتی ایمانیات میں کارگر ہے اور جس نے شعر کو شرف انسانی کی الواعزی اور آزادی رائے کی سر بلندی کا لازوال موقع بنا دیا ہے۔

سری قہیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی 389

(م) بیوی بدیٰ خرمین کا ہے خوب گرم دھواں کا

اشیا بظاہر سادہ نظر آتی ہیں لیکن سادہ نہیں ہیں۔ اشیا وہ بھی نہیں جو وہ نظر آتی ہیں۔ ہر ہاں میں ایک نہیں ہے اور ہر نہیں میں ایک ہاں۔ ہر قہیر میں تخریب مضمر ہے اور ہر تخریب میں قہیر۔ اشیا کی کلمہ میں اترتا اور حقیقت کو تہ در تہ جہت در جہت اور فنی در فنی دیکھنا غالب کے ذہن کا اعجاز ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ بجلی جو خرمین پر گرتی ہے وہ خرمین سے

الگ کہاں ہے؟ شونیتا میں مظہر کی لٹی کڑی پہ کڑی ہوتی ہے، ہر شے مختصر بالغیر ہے اور ایک کا وجود کسی دوسری شے کا سبب ہے۔ دہقان کے خون گرم نے خرمن کو پیدا کیا۔ چنانچہ اس کے وجود ہی سے اس کے عدم کا امکان پیدا ہو گیا۔ گویا خود وجود ضنانت ہے عدم کے امکان کی، یعنی ہستی نہ ہو تو نیستی ممکن نہیں۔ انسان اسید ہوتا ہے۔ توقعات کا کالعدم ہونا خود توقعات کے باندھنے میں مضمر ہے۔ مضمون آفرینی کا سارا تکمیل جدلیاتی تقاطع پر ٹکا ہوا ہے۔

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

369

نہ ہو مرنا تو جینے کا مرا کیا (م)

ملنا ترا اگر نہیں آساں ... اور ہوس کو ہے نشاط کار ... سے ان اشعار کا آغاز ہوتا ہے جونسو شیرانی یعنی 1826 اور 1828 کے دوران کے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ زمانہ غالب کے سرکلکنتہ کا ہے۔ شونیتا سے ملتی جلتی نفی اساس شعریات کی فنکارانہ اور جمالیاتی مثالوں میں غالب کے اس نوع کے اشعار سے بہتر دوسری مثالیں ہندستانی ادبیات میں کم نکلیں گی۔ زندگی عبارت ہے ہوس کاری سے۔ کون جینا نہیں چاہتا کون موت سے بچتا نہیں چاہتا لیکن غالب نفی کا ہلکا سا بیج ڈال کر سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا زندگی کی نشاط کار اس وجہ سے نہیں کہ نشاط کار کی مہلت کم ہے۔ دوسرے مصرعے میں مرنا جینے کا رد ہے لیکن ٹہی محض نہیں۔ غالب مرنا کی ٹہی محض کو رد تشکیل کر دیتے ہیں۔ نہ ہو مرنا تو جینے کا مرا کیا یعنی مرنا جینے ہی کی معنویت کا ایک نام ہے۔ مرنا نہ ہو تو نشاط زیست کے کچھ معنی ہی نہیں۔ وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جدلیاتی گردش مرنے اور جینے میں، اور ہوس اور نشاط میں ہے۔

روشن ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے

370

انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں (م)

اس کی شعری منطق اور جدلیات نفی کم و بیش دی ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ برق خرمن کا استعارہ دی ہے جو پہلے خون گرم دہقان والے شعر میں آیا ہے۔ وہاں فقیر میں خرابی کے مضمر ہونے کو دکھایا تھا، جبکہ یہاں عشق کی دیرانی زندگی کی نوید



ہے۔ یعنی خرمن کی برق گویا انجمنِ زریست کے لیے بطور شمع کے ہے اور رونق ہستی، صفتِ خانہ ویراں ساز سے ہے۔ یعنی اگر موانع نہ ہوں تو زندگی بے معنی ہے۔ شعر کے تمام خیالی پیکر ہاہم گرفتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ جیسے انجمن کی رونق شمع سے ہے، ویسے ہستی کی رونق خانہ ویراں ساز عشق سے اور خرمن کی برق سے ہے۔ آخری دونوں مثالیں مثنوی ہدایاتی افتراق ہیں اور وال ہیں کشاکش اور تحرک پر جو کارخانہ ہستی کی رونق کا رمز ہے۔

372 کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت

یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں (م)

محبوب اور متعلقات محبوب کی تعریف میں غلو کرنا اور اس درجہ غلو کرنا کہ اسائے صفتِ آخری حد تک منت جائیں، غزل کی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ذکر کوچہ محبوب کا ہے جو جلوہ گری میں بہشت سے کم نہیں۔ بہشت سے زیادہ خوبصورت جگہ کیا ہو سکتی ہے، بہشت منجھا ہے حسن و جمال کا۔ غالب دوسرے مصرعے میں ذرا سا بیچ ڈال کر استدلال شاعرانہ سے اس کو پلٹ دیتے ہیں کہ جلوہ گری کا نقشہ تو یہی ہے، بس اتنی ہی بات ہے کہ اس قدر آباد نہیں یعنی کوچہ محبوب میں رونق زیادہ ہے۔ تصورات کو تبدیل کرنا یعنی subversion ہدایات لفظی کا خاص تقاضا ہے، ملاحظہ ہو کس لطیف پیرایے میں بہشت کو بمقابلہ کوچہ یا رکنتر قرار دے دیا۔ ظاہر ہے مقدمے دو ہیں جو دو طریقے سے قائم ہوتے ہیں، مقصود متوقع یا معمولہ ترجیح کا رو ہے۔ کہاں بہشت بریں اور کہاں کوچہ محبوب، لیکن شعری منطق جو چاہے کمال کر دکھائے۔ مگر یہ سب ہوتا حرکیات لفظی کے بل پر ہے۔

373 ظلمت کدے میں میرے شب فہم کا جوش ہے

اک شمع ہے دلیلی سحر سو خموش ہے (م)

374 اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل

زنہار اگر تمہیں ہوئی نائے و نوش ہے (م)

دیکھو مجھے جو دیدارِ عبرت نگاہ ہو

میری سنو جو کوئی نصیحتِ بخش ہے (م)

- ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی  
(م) مطرب بہ نظر رہزن حکیم و ہوش ہے  
لفظ غلام ساقی و ذوق صدائے چنگ  
(م) یہ حب نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے  
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط  
(م) دامانِ باغبان و کب گل فروش ہے  
یا صبح دم جو دیکھے آکر تو بزم میں  
(م) نے وہ ضرور و سورت جوش و غروش ہے  
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی  
(م) اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی غوش ہے

سرکلکٹ کے دوران کہی گئی یہ قطعہ بند غزل جس میں کسی نشاط انگیز دور کے پلٹ جانے کی صدائے دردناک صاف سنائی دے رہی ہے اپنی نوعیت کی واحد غزل ہے۔ قطعہ کی داخلی وحدت سے جو مطرب انگیز تو ظہیرا ابھرتا ہے وہ کسی ایسی بزمِ نشاط کی ایج سازی کرتا ہے جس پر تاریخ کا ورق پلٹ گیا اور جو عبرت انگیز ہے۔ عام طور سے سمجھا جاتا تھا کہ اس کی داخلی فضا کا تعلق ہنگامہ 1857ء، دہلی کی تباہی اور مظلیہ سلطنت کی بساط الٹ جانے سے ہے، لیکن نئو شیرانی کے سامنے آنے کے بعد معلوم ہوا کہ یہ غزل ہنگامہ ستاون سے تقریباً 30 برس پہلے کی ہے اور سرکلکٹ کے دوران 1827ء کے آس پاس کہی گئی جو نئو شیرانی کے حاشیہ پر درج ملتی ہے۔ اعزاز ہے کہ یہ غزل پانندہ یا مرشدآباد میں کہی گئی ہوگی۔ نواب احمد بخش خاں والی لوہارو کے انتقال کی خبر غالب کو سرکلکٹ کے دوران مرشدآباد میں ملی تھی جہاں وہ لکھنؤ کے بعد پہنچے تھے۔ غالب کی پنشن کے جو مسائل خواجہ حاجی کے انتقال (1825ء) کے بعد پیدا ہوئے تھے اور جن کو حل کرنے کے لیے غالب نے فیروزپور جھمکا کا سفر کیا تھا اور بار بار نواب احمد بخش خاں سے مدد کی درخواست کی تھی اور اپنے ساتھ ہونے والی بے انصافی کی دہائی دی تھی۔ لیکن باوجود وعدہ کرنے کے

نواب احمد بخش خاں نالے رہے تھے۔ ان کی دستبرداری کے بعد ان کے بڑے بیٹے نواب شمس الدین احمد خاں چائین ہوئے تو مرزا کی سنی پیار کے باوجود انھوں نے بھی بے رشی دکھائی۔ مجبوراً غالب انھیں مایوسی اور بے سروسامانی کے عالم میں دہلی سے باہر فیروز پور جھڑکا ہی سے ٹھکانے کے سفر پر نکل کھڑے ہوئے اس لیے کہ دہلی جاتے تو قرض خواہوں کی وجہ سے گرفتاری کا ڈر تھا۔ مرزا کو سب سے زیادہ توقعات نواب احمد بخش خاں کی بزرگی اور معاملہ جہی سے تھیں، لیکن اپنے مفادات کے لیے انھوں نے مسئلہ کو بجائے سلجھانے کے اور الجھا دیا۔ غالب کو سب سے زیادہ صدمہ انھیں کے رویے سے پہنچا تھا۔ غالب کے خسر نواب الہی بخش معروف جو نواب احمد بخش خاں کے چھوٹے بھائی تھے ان کا انتقال بھی اسی زمانے میں یعنی 1826 میں ہو گیا جس کے ساتھ غالب کی رہی سہی امید بھی ڈوب گئی۔ نواب احمد بخش خاں کے انتقال کی خبر غالب کو مرشد آباد میں ستمبر اکتوبر 1827 کو ملی تھی۔ مشکل یہ بھی تھی کہ نواب احمد بخش خاں کے چائین نواب شمس الدین خاں اپنے سوتیلے بھائیوں کے سخت خلاف تھے، اور شوخی قسمت سے ان ہی بھائیوں سے غالب کے گہرے مراسم تھے۔ ان حدود پریشان کن اور مشکل حالات میں جب جگر کٹ کٹ کے خون ہو جاتا ہے اور چشم ہجرت کھلی کی کھلی رہ جاتی ہے، یہ قطعہ بند غزل ہوئی ہوگی۔ ملاحظہ ہو کہ سخت تنگیں واقعات غزل کی جمالیاتی و ایمانی دنیا میں وقت کے کروٹ لینے کی کیا قصور غش کرتے ہیں اور اشعار کی خیالی پرچھائیوں سے جی جمائی بزم نشاط کے پلٹ جانے کی ہجرت انگیزی کا کیسا ساں ابھرتا ہے۔

غزل کے مطلع کے بارے میں خود غالب نے اپنے ایک خط میں وضاحت کی ہے:

”پہلا مصرع“

اک شمع ہے دلی سر سو غموش ہے

”آخر ہے۔ پہلا مصرع:

علت کدے میں میرے وہب تم کا ہوش ہے

یہ مبتدا ہے، وہب تم کا ہوش، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، غلط فہم، سر ٹاپٹا، گویا

عقل ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیل صبح کے وجود پر ہے، یعنی بجھی ہوئی شمع، اس

راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیل صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سیب ہے مجملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا جاوے جس کمر میں علامہ صبح صوبہ طلعت ہوئی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔ (خطوط غالب، جلد دوم، ص 843)

پوری غزل کی تشکیل خیالی جھگڑوں کی ایمانیت کا شاہکار ہے اور جھگڑوں کے ہانے ہانے میں جدائی لٹی تہ نشیں ہے۔ غلٹ کدے اور شب غم کے سیاق میں بساط ہوائے دل اور بزم نائے وفوش کے نشاط انگیز پیکر ابھرتے ہیں جن کی لٹی ویدہ عبرت نگاہ اور گوشِ صیحت نبوش سے ہوتی ہے۔ مصلِ رقص و سرود میں ساقی و شمعِ ایمان و آگہی، اور مطرب رہزنی تمکین و ہوش کی قشال ہیں اور ہر گوشہ بساط دامن باغمان و کعب گل فروش بنا ہوا ہے۔ (الطبع خرام ساقی کے جب نگاہ ہونے اور ذوقِ صدائے چنگ کے فردوسِ گوش ہونے کا شعر نکلتے پہنچ کر اضافہ ہوا) اس انتہائی بحال آگہی اور روح پرور انجھری کے بعد رات کا اندھیرا اٹھتا ہے اور صبح کے آتے آتے ہر شے پر تاریکی چھا جاتی ہے۔ اس کے بعد نہ وہ سرور و سرور باقی رہتا ہے نہ جوش و خروش۔ فقط صبحِ شب کے داغِ فراق کی جلی ہوئی اک شمع ہے لیکن وہ بھی بجھی ہوئی۔ غزل کی استعاراتی اور ایمانی دنیا سے واقعیت کی تخلیق کرنا تمام کمال نہ تو ممکن ہے نہ مناسب۔ بہر حال غالب کے تشکیل در نگاہ نے ہر شے کی ایسی کھلیب کردی ہے کہ بساط ہوائے دل باطنی واردات رہی ہو یا تاریخ کی کروٹ، وقت کے رنگ پھینکے پڑ سکتے ہیں، لیکن غالب نے تخلیقی کرشمہ کاری کا جو نگار خانہ قائم کیا ہے اس کی اثر پذیری اور معنی پروری کبھی مائدہ نہیں پڑ سکتی۔

غور طلب ہے کہ کچھ ہی برسوں کے اندر اندر ولیم فریڈر کے قتل میں ماضو ہو کر ان ہی نواب شمس الدین احمد خاں کو پھانسی کی سزا ہوتی ہے (1835)۔ اگلے دس بارہ برس کے دورانیہ میں انگریزوں کی عملداری اور دخل اندازی کے بڑھتے بڑھتے نوبت یہاں تک پہنچتی ہے کہ کچھ ہی مدت کے بعد دل دہلا دینے والے واقعات رونما ہوتے ہیں، تاریخ کروٹ لیتی ہے، خون کا دریا امنڈتا ہے، دہلی کی اعنٹ سے اعنٹ بھاڑی جاتی ہے، محلے کے محلے ویران و بے چراغ ہو جاتے ہیں، اور مغلیہ سلطنت کا آفتاب ہمیشہ ہمیش کے لیے غروب

ہو جاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ شاعر کی چشم تکمیل جدائی کی کرشمہ کاری سے آنے والے اندوہ ناک مناظر کی خوئیں پر چھائیوں کو لرزتا ہوا نہیں دیکھ رہی تھی، یا نشاط و سرور کا جادو ٹوٹنے کی یہ نقطہ ایک لحاتی کرناک تخلیقی کیفیت تھی جو کوندے کی طرح لپکی اور درد کی ایک کلیر کھینچ ہوئی چلی گئی۔ زمانہ بدل گیا، وقت بھی بدل گیا، لیکن یہ غزل آج بھی اپنے ایمائی خیالی جیکروں سے تاریخ کے ایک عبوری دور کے ختم ہونے اور دوسرے عبوری دور کے شروع ہونے کی داستان درد کہہ رہی ہے، اور وقت کے ہر ایسے المیہ پر دلالت کرتی رہے گی۔

- 375
- سادگی پر اس کی مر جانے کی حسرت دل میں ہے  
 بس نہیں چلتا کہ پھر نغمہ کب قافل میں ہے (م)
- دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا  
 میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے (م)
- بس بھوم نامیدی خاک میں مل جائے گی  
 یہ جو اک لذت ہماری سہی بے حاصل میں ہے (م)

شاعر اس حسرت کی داغ چاہتا ہے کہ دل میں تمنا تو اس کی سادگی پر مرشٹے کی ہے کہ ہم تو پہلے ہی کھٹے ادا ہیں، اس نے ناحق نغمہ اٹھا لیا ہے جبکہ ہمارا مر جانا تو بغیر اس کے طے ہے۔ کشاکش نفی دہری ہے یعنی اول تو مر جانے اور بس نہ چلتے ہیں، دوسری سادگی اور نغمہ میں۔ معنی کی گردش اور اس سے پیدا ہونے والا متضادیتی ہے جس نے شعر کو ندرت و لطافت کا مرقع بنا دیا ہے۔

دیکھنا تقریر کی لذت ... ان بولتے ہوئے اشعار میں سے ہے جس کی تعریف میں سب ماہرین رطب اللسان ہیں۔ کلام یا منطق یا گویائی کی اس سے زیادہ تعریف کیا ہو سکتی ہے کہ جو کہا جائے سامع سمجھے کہ یہ اس کے دل میں ہے۔ یوں گویا زبان کو جو ادائے مطلب پر کبھی پوری طرح قادر نہیں ہو سکتی، غالب نے اپنی انوکھی منطق شاعرانہ سے گویا تحلیل کر کے اسے سچ ہی سے نکال دیا ہے۔ اکہ جو اس نے کہا / ایک مقدمہ ہے / میرے

دل میں ہے / دوسرا۔ دونوں میں قطعییت ہے کہ ایک راجع بہ مخاطب ہے دوسرا راجع بہ مخاطب، دونوں ایک نہیں ہو سکتے۔ یہ طرقلی اجاز سے کم نہیں کہ غالب بغیر نفی کو سچ میں لائے نفی منصر کے ذرا سے کس سے /... گویا یہ بھی میرے دل میں ہے کہ اس قطعییت کو رد کر دیتے ہیں۔ مزید تھکلیب یہ ہے کہ اصلاً تو ایسا نہیں ہو سکا، البتہ 'گویا'... ایسا ہے۔ اس لیے کہ جب تک منطق کا وجود نہ ہو تو تنیل کیا معنی؟ تو تنیل کے عمومی تصور کو رد کرتے ہی 'تقریر کی لذت' کا جاودا اپنی انتہا کو پہنچ گیا۔

بس 'ہجوم نامیدی'... میں مرکزی جیکر خیالی لذت کا کار کا ہے جو لذت زیست بھی ہے۔ ہجوم نامیدی، سنی بے حاصل اور خاک میں مل جانا یہ سب نفی کے خیالی جیکر ہیں اور ان میں نسبت ہے۔ شعری منطق کا کمال یہ ہے کہ غالب 'سنی بے حاصل' کے تصور میں نفی سے نفی کا رد کرتے ہیں تاکہ لذت کا دفاع ہو۔ سنی ہر چند کہ بے حاصل ہے، تاہم 'لذت' سے معمور ہے۔ اجالا، اجالا ہے ہی اس لیے کہ اند میرے سے کاڑھا جاتا ہے، اند میرا مماثل ہے 'ہجوم نامیدی' کے جس کی تھکلیب 'سنی' سے کی ہے، بھلے ہی 'بے (لا) حاصل' ہو۔ غور طلب ہے کہ نامیدی کے 'نا' کا رو بے حاصل کے 'بے' سے یعنی لا کا لا سے، گویا نفی کا نفی سے، اتنا پیچیدہ شعر اور اس پر گلاوٹ ایسی کہ لفظ زبان پر بچھلتے ہیں۔

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر

380

جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر (م)

دونوں مصرعوں میں فعل 'جلتا' معنی کا مرکوزہ ہے۔ تاب رخ یار دیکھ کر جل جانا چاہیے تھا لیکن اپنی طاقت دیدار نے بچا لیا۔ بظاہر تو یہ اچھا ہوا کہ جان نہیں گئی۔ لیکن اب اسی بات پر جلتا ہوں کہ جل کیوں نہ گیا۔ پوری معنیات جدلیات نفی پر لگی ہوئی ہے اور فعل جلنا کی گردش سے تکمیل پاتی ہے۔

مہرباں ہو کے بلاؤ مجھے چاہو جس وقت

381

میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں (م)

ضعف میں طعنہ اغیار کا شکوہ کیا ہے  
 بات کچھ سرتو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (م)  
 زہر مٹا ہی نہیں مجھ کو منظرِ درد  
 کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں (م)

گلتا ہے یہ غزل پوری نہ ہو سکی فقط تین ہی شعر ہیں اور مزے کی بات ہے کہ تینوں میں دستور لفظی ایک سا ہے یعنی مٹی پر فعل۔ ممکن ہے یہ ردیف کی وجہ سے ہو: آج بھی نہ سکوں، اٹھا بھی نہ سکوں، کھا بھی نہ سکوں۔ تینوں جگہ وضعی معنی کو ردیف تکمیل کیا ہے اور فعل کو غیر وضعی معنی میں برتا ہے جو مٹی پر تعامل لفظی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ ردیف میں کلمہ لفظی نہ ہے لیکن یہ مٹی پر اثبات ہے۔ پس گردشِ جدلی ظاہر ہے۔ مزید لطف کا پہلو یہ ہے کہ ہر شعر میں کلیدی خیالی پیکر تجریدی ہے اس کی حیثاتی جہیم کر کے اُسے متحرک کیا ہے اور لفظی سے اثبات کی توثیق کر کے اُسے پر لطف بنادیا ہے، یعنی میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آج بھی نہ سکوں، یا بات کوئی سرتو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (ضعف کی رعایت سے) یا (زہر) کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی سکوں۔ حیرت انگیز ہے کہ یہ تمام نحوی ساختیں رواں دواں بے ساختہ نثر کی ہیں اور اشعار سہل متعقبات کی کرشمہ کاری کا عمدہ نمونہ ہیں، نیز حرکیات لفظی کا تعامل پوری تکمیل میں نہ نہیں طور پر کارگر ہے۔ کیا غالب کے تخلیقی عمل میں یہ سب کچھ بالقصد صنعت گری سے بنایا جاتا ہوگا یا مصرعے ڈھلے ڈھلائے آتے ہوں گے، شاید یہ بھی نہیں شاید وہ بھی نہیں۔ یہ سارا عمل پر اسرار ہے۔ اتفاقاً معلوم ہے کہ غالب بار بار لفظوں کو بدلنے اور بجد ریاض کرتے تھے لیکن انداز کی آج بھی طبعی مناسبت سے لفظ موتی کی لڑی سے چلے آتے ہیں۔ اتفاقاً ملے ہے جیسا کہ پہلے بھی ہم نے دیکھا کہ غالب واردات، یا خیال یا تجزیہ کو سادہ طور پر یا سیدھے سہماؤ نہیں لیتے، ان کا ذہن و حراں یا القادری ہی ایسی ہے کہ حقیقت پُر بیچ طور پر اپنے حاضر و غیاب یا معمول و نادر کے ساتھ یعنی ہمہ جہت طور پر بیک وقت ایک کونے کی طرح کارگر ہوتی ہے، یعنی فکرِ شعر کے وقت خیالِ بندی کی سطح پر رشتوں کے یہ چمچے ایک ساتھ آتے ہوں گے یا یہ سب کچھ

چشمِ زدن میں ہو جاتا ہوگا، شعر کی تراش خراش کا عمل البتہ بعد کا ہے جیسا کہ ترسیلات اور مکتوبات سے پتہ چلتا ہے۔

- 381 وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے  
 کبھی ہم ان کو بھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں (م)  
 نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو  
 یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں (م)

خدا کی قدرت کہ وہ ہمارے گھر آگئے، لیکن یہ دونوں چیزیں ناممکن الحقیق ہیں، یعنی اب یا تو ہمارا گھر ہمارا گھر نہیں یا وہ وہ نہیں ہیں۔ بظاہر کوئی حرف نفی نہیں لیکن حرکیات نفی پورے شعر کی تکفیل میں نہ نکلیں ہے۔

دوسرے شعر میں روایتی تنقید کی رو سے رنگ کا مضمون ہے۔ لیکن غور طلب یہ ہے کہ مضمون آفرینی ہوئی کیسے ہے، اور شعری منطق کھیل کھیلتی کیسے ہے۔ دیکھا جائے تو ذکرِ زخمِ جگر کا ہے تو تکلیف بھی ہوگی، لیکن تکلیف کا ذکر نہیں یا زخمِ گلے کا بھی ذکر نہیں۔ حرکیات نفی فقط لفظ اساس نہیں، یہ معناتی رو میں بھی کارگر ہو سکتی ہے۔ دیکھیے زخمِ جگر کی تکلیف کیسے ہوتی ہے، ذکر اپنی تکلیف کی شدت کا نہیں یا اس کا نہیں کہ زخمِ گہرا ہے بلکہ یہ کہ (باعثِ زخم کے کاری ہونے کے) لوگوں کا ذہن معشوق کے دست و بازو کی طرف جائے گا، اور وہ باعثِ نظرِ غیر ہوگا جو عشق کی غیرت کو گوارا نہیں۔

- 382 دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی  
 دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی (م)  
 شوق ہو گیا ہے سینہ خوشا لذتِ فراغ  
 تکلیفِ پردہ داری زخمِ جگر گئی (م)  
 وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں  
 اٹھیے بس اب کہ لذتِ خواب سحر گئی (م)



- دیکھو تو دلفریبی اندازِ نقشِ پا  
 موجرامِ یار بھی کیا گلِ سترِ مٹی (م)  
 نگارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا  
 مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی (م)  
 مارا زمانے نے اسد اللہ خاں حصیں  
 وہ دلوئے کہاں وہ جوانی کدھر گئی (م)

383

غالب 1829 میں نکلتے سے لوٹنے کے بعد اردو دیوان کی تیاری میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ یہ غزل 1833 کی ہے جب متداول اردو دیوان کا انتخاب تقریباً تیار ہے۔ اس زمانے کا کم و بیش ہر شعر انتخاب میں آتا ہے اور کوئی قصور نہیں ہوتا۔ اس غزل میں بادۂ شبانہ کی سرمستیوں اور لذتِ خوابِ سحر کے خیالی پیکرِ عشقِ ارضی کے سیاق میں ہیں۔ مطلع میں دل و جگر دونوں کو رضامند کرنے کا اشارہ ہے۔ معا بعد سینے کے شق ہو جانے اور دھم جگر کے کھلنے کا منظر ہے، تیسرا شعر وہ بادۂ شبانہ ... اس اندوہناک اندرونی کیفیت کو گہرا تا ہے۔ اگلا شعر ایچ سازی اور حسنِ کاری کا کرشمہ ہے، اگرچہ نقشِ پا باعثِ خاک پر شہت ہونے کے جامد ہے، لیکن غالب نے موجِ خرامِ یار کی رعایت سے اسے متحرک کر دیا ہے۔ نگارے نے بھی کام کیا... استعارہ سازی کی طرف قی میں جواب نہیں دیکھتا۔ نگارے کی تھکلیبِ نقاب سے کی ہے جو غالب کے جدیداتی اندازِ خاص کے مطابق بطور قولِ محال کے ہے۔ اس کا جواز یہ کہہ کر فراہم کیا ہے کہ بھڑ نورِ نظروں کو خیرہ کر دیتا ہے، یہاں نگارے سے پیدا ہونے والی مستی کا یہ عالم ہے کہ نگاہِ رخ پر بکھر گئی ہے اور نگارہ بجائے خود نقاب بن گیا ہے۔ مقطع میں ایک بار پھر اشیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی میں گہری کیفیت پاس دلتی ہے کہ بساطِ نائے وفوس نہ ہو چکی ہے۔

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب

386

ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (م)

شعر کا کمال دوسرے مصرعے کی بے ساختگی میں ہے جیسے صدف سے موتی نکل آیا ہو۔ لگتا نہیں لیکن زیریں ساخت میں فنی کارگر ہے کہ کاش کوئی خدا ہوتا تو ہم دکھوں سے بھری ایسی ناقدری کی زندگی تو نہ جیتے۔ اس شکل سے گزری کی ایمانیت اور ہم بھی کیا یاد کریں گئے کے احساس محرومی نے شعر میں نشتریت پیدا کر دی ہے۔ خدا کا ہونا دلالت کرتا ہے اس کے رجم و کریم ہونے پر، لیکن اگر ایسا ہے تو پھر کیسے اس نے ہماری کوئی حد نہ کی۔

389 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشنائی خلق اے خضر

نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے (م)

روایت میں جتنے بھی مثالی کردار ہیں، ان سے شعر کے مہر انسان کا اپنی برتری ثابت کرنا یا ان کی بڑائی کو رد تکمیل کرنا غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ لیکن غالب نے اپنی مخصوص شعری منطق (یعنی یہ فنی) سے نرمی بات پیدا کی ہے۔ خضر عمر جاوداں رکھتا ہے، یہ روایتاً تو سچ سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہے (کیونکہ دکھائی نہیں دیتا) اور ہم کہ فانی ہیں یعنی نہیں ہیں، لیکن اصل میں ہیں اس لیے کہ دکھائی دیتے ہیں۔ گویا انسان کے مقابلے پر خضر کے چور ہونے کا جواز پیدا ہو گیا، اور وہ بھی آج یا کل کے لیے نہیں بلکہ عمر جاوداں یعنی ہمیشہ کے لیے۔ انسان جو محدود حیات فانی رکھتا ہے منطق شاعرانہ سے خضر پر اس کی برتری ثابت کرنے سے مضمون میں ندرت و طرقتی پیدا ہو گئی۔

390 کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں

ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں (م)

آج ہم اپنی پریشانی خاطر ان سے

کہنے جاتے تو ہیں بے دیکھیے کیا کہتے ہیں (م)

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو

جو نئے و نفعہ کو اعدوہ رہا کہتے ہیں (م)

غالب کے اس نوع کے اشعار پر اکثر گماں ہوتا ہے کہ کوئی ایسا چیخ نہیں، لیکن یہ نظر

کا دھوکا ہے کیونکہ غالب بات کو گھما کر کہتے ہیں اور پہلی قرأت میں پتہ نہیں چلتا۔ مطلع میں وفا، جہاں، اچھا، برا، چاروں لفظوں کے معنی دو دو طرف راجع ہیں گویا انہیں دولتت کر دیا ہے یعنی جو عاشق کے لیے وفا ہے وہ غیر کے لیے جہاں ہے، یا جو غیر کے لیے جہاں ہے، وہ عاشق کے لیے عین وفا ہے۔ اسی طرح اچھا میں برا کا مفہوم بیست ہے اور برا میں اچھا کا، فرق صرف یہ ہے کہ کس رخ سے دیکھا جا رہا ہے۔ غالب کے تخلیقی ذہن کا خاصہ ہے کہ لفظ سادہ، سادہ نہیں رہتا اس میں طرفیں پیدا ہو جاتی ہیں، طوطی یعنی غلطی شاعر کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ غالب کی نظر معنی کی افتراقیت کے آر پار دیکھ لیتی ہے اور یوں سیدھا سادا تجربہ بھی اپنے ابعاد کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

اگلے دونوں اشعار کو اسی روشنی میں دیکھیں تو / کہنے جاتے تو ہیں پر دکھ ہے کیا کہتے ہیں / کہنا کے دو رخ ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی تھکلیب ہیں۔ یاد رہے غزل کی روایت میں فعل 'کہنا' ہے جس کو نو بہ نو معنی میں استعمال کرنا شعری تکلیل کی ہنرمندی کا حصہ ہے۔ تیسرے شعر میں / کچھ نہ کہا / اور / کہتے ہیں / میں افتراق ہے، لیکن اصل افتراقیت اندوہ رہا کی ردائی معنویت کی ہے، یعنی اگلوں کے لیے جو چیز اندوہ رہا رہی ہوگی، مگر ہمارے لیے تو وہ اندوہ فزا ہے کہ اس سے عشق کی آگ مزید سلگتی ہے۔

391

ہم پر جہاں سے ترک وفا کا گماں نہیں

(م) اک بھینز ہے دگر نہ مراد امتحاں نہیں

کس منہ سے شکر کیجے اس لطف خاص کا

(م) پرشش ہے اور پائے خن درمیاں نہیں

ہم کو ستم عزیز شکر کو ہم عزیز

(م) نامہریاں نہیں ہے اگر مہریاں نہیں

بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی

(م) آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر وہاں نہیں

در نظر اشعار میں حرکات لفظی کا تخلیقی تعامل اتنا نمایاں ہے کہ کسی وضاحت کی

ضرورت نہیں۔ غالب کی تشکیل شعر کی طرنگی کا ایک شیوہ یہ ہے کہ دو خیالی پیکروں کو ایک دوسرے کے مقابل لاکر ان میں سچ کا عرصہ طلق کر کے معنی کو بر قیا دیتے ہیں مثلاً معشوق کے لیے کہ اگر مہریاں نہیں تو نامہریاں بھی نہیں، یہی کشاکش چیمیز اور امتحان میں ہے یا زہاں اور وہاں میں ہے کہ بوسہ نہیں تو گالی ہی سہی اس لیے کہ دذوں کا تعلق وہاں سے ہے۔ دوسرا شعر نسبتاً بہت بلند ہے۔ محبوب کی غفلت شعاری اور کم نگہی بھولا روایت کے ہے جسے غالب نے پلٹ دیا ہے اور اس حد تک کہ پائے سخن یعنی زبان کے عمل ہی کو سچ سے نکال دیا ہے اور اُسے اس کی آخری حد یعنی خاموشی تک پہنچا دیا ہے، سبحان اللہ، پرسش ہے میں پوچھنے، بات کرنے کا عمل زبان کا عمل ہے لیکن پائے سخن درمیان نہیں، کی حرکات نفی سے پرسش کے لیے قرینہ استعارہ کا پیدا کر دیا ہے۔ شعر ٹپک زبان سے بنتا ہے، لیکن یہ زبان نہیں بحر و اعجاز ہے۔

تا بھر نہ انتظار میں نیند آئے عمر بھر 391

آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں (م)

بھٹک کب اُن کی بزم میں آتا تھا درہام 392

ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں (م)

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا لگاؤ کا

لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا خواب میں (م)

غالب کی تشکیل شعر کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ اکثر سامنے کے لفظوں کے معنی کو گردش میں لاکر سیال بنا دیتے ہیں یا ان کی قطعیت یکسر غائب ہو جاتی ہے۔ نیند، خواب، انتظار یا ان خیالی پیکروں سے استوار ہونے والا بھرپار میں نیند نہ آنے کا مضمون، کیا اس سے بھی زیادہ جیش پا افتادہ کوئی مضمون ہوگا؟ بادی النظر میں اعزاء ہی نہیں ہوتا کہ لفظ 'آنا' تین چار بار آیا ہے، نیند آنا، خواب میں آنا اور آنے کا وعدہ کر کے نہ آنا۔ شعر کا لطف اسی عام سے فعل 'آنا' کی تھکریست میں ہے۔ معشوق کا خواب میں آنا اور آنے کا وعدہ کر جانا سامنے کی بات ہے لیکن غالب کہتے ہیں کہ اب انتظار میں نیند تو آئے گی نہیں، اور

چونکہ غید نہیں آئے گی، اس لیے خواب بھی نہیں آئے گا۔ اور خواب نہیں آئے گا تو محبوب کا آنا معلوم! یوں زندگی بھر کا جاگنا اور انتظار کرنا مقدر ہے۔ یہ ہے ایک فعل محض یعنی 'آنا' کی حرکیات نفی کی گردش کا حقیقی تفاعل۔

اس غزل کے بہت سے شعر گویا لڑھکتے ہوئے سوتی ہیں۔ اُن کی بزم میں دور جام کے آنے کا سوال ہی نہیں تھا، نفی استہلایہ ہے، اور اب جام آیا ہے تو یہ گویا نفی کی نفی ہے، اس لیے باصطدہ گمانی ہے کہ ساقی نے کچھ ملا دیا ہو شراب میں۔ شعر کا حسن، استدلال شاعرانہ کی بے ساختگی اور شوقی میں ہے۔

لاکھوں لگاؤ... ہم پہلے اشارہ کر آئے ہیں کہ اس شعر کا شعر حالی نے غالب کے ان اشعار میں کیا ہے جن کو زبان و بیان کا کرشمہ کہنا چاہیے۔ حالی لکھتے ہیں: ایک دفعہ کہیں آزدہ نے یہ شعر سنا اور دہد کرنے لگے، "محبوب ہو کر پوچھا، یہ کس کا شعر ہے، کہا گیا مرزا غالب کا۔" چونکہ وہ مرزا کے فقط صاف اور سربلغ الشہم اشعار کو پسند کرتے تھے اور اکثر ان کا کلام سن کر الجھتے تھے اور ان کی طرز کو نام رکھتے تھے، غالب کا نام سن کر فرمایا۔ "اس میں مرزا کی کیا تعریف ہے، یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے۔" (ادگار، ص 134) پر ہی گارنا لکھتی ہیں، "بچ پوچھے تو بچی شعر ہم کو بہم اور پیچیدہ دکھائی دیتا ہے، لیکن حالی اس کو سہل منتزع کی ایسی عمدہ مثال قرار دیتے ہیں جس سے آزدہ بھی دھوکا کھا گئے۔" (ہی گارنا، ص 133) حالی لکھتے ہیں "دوست کی لاکھوں لگاؤ میں ایک طرف اور ایک لگاؤ کا چرانا ایک طرف ... اگر الفاظ کی طرف دیکھیے تو تعجب ہوتا ہے کہ کیونکر ایسے دو ہم پلہ مصرع بہم پہنچ گئے جن میں حسن ترسیع کا پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔" (ادگار، ص 134)

عاشق و معشوق کی نفسیات اور اس کی تصویر کشی برحق، دو ہم پلہ مصرعوں کا بہم پہنچنا اور حسن ترسیع کی جو دلو حالی نے دی ہے وہ بھی جواب نہیں رکھتی، لیکن مسئلہ وراثت کے بھی ہے۔ اس شمرہ کے آخر میں حالی نے یہ بھی لکھا ہے اور صحیح لکھا ہے "مگر فی الحقیقت یہ شعر بھی معنًا و لفظًا ویسا ہی اچھوتا اور فرالا ہے جیسا کہ مرزا کا قلام کلام کسی سے میل نہیں کھاتا۔ جہاں تک کہ ہم کو معلوم ہے یہ اسلوب بیان آج تک اس عمدگی کے ساتھ کسی کے قلام میں

نہیں دیکھا گیا۔“ (ایضاً، ص 134)

ہمارا مسئلہ بس اس اسلوب بیان یا اس کے نزلے پن یعنی مرزا کی طرکی خیالی یا تخلیقی عمل کے اس ہراسے یا نیچ کو سمجھنا ہے کہ جس کے چھوٹے ہی خیال اچھوتا یا بیان ترالا اور انوکھا ہو جاتا ہے، اور وہ چراغانی معنی ممکن ہو جاتا ہے جس کی داد حالی نے دی ہے۔ شعر کی خوبی حد بیان سے باہر ہے، اس کا ذکر ہم پہلے بھی کرتے ہیں۔ اس کا مزید تجزیہ کرنا اس کی لطافت کا خون کرنا ہے۔ سروسٹ بس اتنا غور کر لینا کافی ہے کہ شعر میں معنی آفرینی کی جو پر لطف فضا دو اسانے فعلیہ ’لگاؤ‘ اور ’بناؤ‘ اور ان کے مترادفات شعری کے مابین کشاکش اور تباہ کی جدائی حرکیات سے وجود میں آئی ہے، کیا وہ کسی اور (شعوری/لاشعوری) شعریاتی تخلیقی عمل سے ممکن ہے؟

392 رد میں ہے رخص عمر کہاں دیکھیے تھے

(م) نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں  
اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بعد ہے

(م) جتنا کہ دم غیر سے ہوں بیچ و تاب میں  
اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

(م) حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں  
ہے مشکل نمود سؤر پر جود بحر

(م) یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں  
شرم اک اداسے ناز ہے اپنے ہی سے سکا

(م) ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں  
آرکشی جمال سے فارغ نہیں ہنوز

(م) قش نظر ہے آئندہ دائم نقاب میں  
ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود

(م) ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

اس نہایت عمدہ غزل کے ان تمام اشعار میں حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو پر نظر ڈالی گئی ہے۔ پہلے شعر میں زمان کا تصور ایک بے قابو مرکب کے طور پر کیا ہے اور دوسری لفظی یعنی / نے ہاتھ جاگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں / سے عمر کے سبل رواں کی شد زوری اور تندی کا اثبات کیا ہے۔

انتہائی مجھ کو... میں وجود کو وحی غیر کے مسائل قرار دیا ہے، اور حقیقت سے بے خبری کو بچ و تاب کے۔ دونوں مقدمے لفظی اساس ہیں، یعنی یہ کہ انسان اپنی حقیقت سے بیگات محض ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود... اس نوع کے اشعار کو اکثر غالب کی تفکیک کے طور پر پیش کیا جاتا ہے جبکہ اگر مسئلہ رد و رد کا ہو تو تفکیک بھی کس کی۔ یہاں تو مطلقیت ہی منہدم ہے۔ اول یہ کہ استفہام، استفہام انکاری ہے، پہلے مصرع میں شہود و شاہد و مشہود تینوں کے معمول تصور کو رد کیا ہے اور اگر یہ تینوں ایک ہیں یعنی تمام عالم موجودات بطور وحدت موجود ہے یعنی ان تینوں کی اصل ایک ہے تو مشاہدہ کا الگ وجود (یعنی برحیثیت) از خود رد تفکیک ہو گیا، یعنی جب شاہد و مشہود و شہود میں مغائرت ہی نہیں تو مشاہدہ کیا معنی رکھتا ہے جس کی وجودی صوفیا یا مایاوی ویدانتی تعلقین کرتے ہیں۔

بے مشغل مود مود... میں بھی قطرہ و موج و حباب یعنی کثرت آرائی عالم کے بارے میں سوال اٹھایا ہے کہ اگر وجود بحر قائم بر مود مود ہے تو قطرہ و موج و حباب کی کیا حقیقت ہے۔ یہ وہی شونیتا مراحل منطق سے ملتا جلتا سچ ہے کہ ہر شے کسی دوسری شے پر قائم ہے اس لیے بے اصل (شونیتا) ہے، دوسرے لفظوں میں شے کی اصل معلوم نہیں۔

شرم کی نسبت حجاب سے ہے۔ عرف عام میں حجاب وہی مغائرت ہے۔ غالب کا ذہن رسا اس تصور کو رد تفکیک کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شرم چونکہ ادائے ناز ہے، اپنے آپ سے بھی ہو سکتی ہے، اس لیے دیکھا جائے تو بے حجابی بھی دراصل حجاب کا پہلو رکھتی ہے، مضمون کی ندرت معمولہ معنی کی تفسیر میں ہے۔

یہ شعر ارتقائے انسانی اور دورانِ زمان پر وال ہے کہ کہیں نہ کہیں پر تو بھڑکے تخیل

ہوگا۔ لیکن غالب اس توقع کو بھی subvert کر دیتے ہیں کہ آرائش جمال یا تکمیل کا نجات ایک دائمی عمل ہے جو آنکھوں سے اوجھل ہے اور ہر تکمیل کو یا عدم تکمیل ہے۔

بے غیب غیب .. دونوں مصرعے مماثل ہیں اور نفی بے نفی معنی کو قائم کرتے ہیں۔ شہود صوفیا کی اصطلاح ہے یعنی عالم شہود یا عالم موجودات۔ غالب اس کے معمولہ تصور کو بے دخل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جس کو عرف عام میں شہود سمجھا جاتا ہے وہ دراصل غیب کا بھی غیب ہے، یعنی شہود کی نفی کی بھی نفی، اور استدلالیہ بھی کیا خوب ہے کہ یہ بالکل ایسا ہے جیسے کوئی خواب میں سمجھے کہ خواب سے جاگ گیا ہے جبکہ وہ ابھی خواب میں ہو۔ غالب کئی جگہ language of unsaying کا استعمال کرتے ہیں، یہ سمجھنا کہ انسان خواب سے جاگ گیا ہے لیکن اصلاً خواب میں ہے ایسا ذہنی عمل ہے جو کلیتاً نفی اساس ہے اور سرحد اور اک سے ورا ہے، یہ مماثل ہے اس شہود کے جو اصلاً اپنے غیب کا بھی غیب ہے (یعنی عدم کی بھی نفی)۔

میں اور بزم سے سے یوں نقشہ کام آؤں

396

(م) گر میں نے کی تھی توہ ساقی کو کیا ہوا تھا

دماغی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں

(م) جب رشتہ بے گرہ تھا ناخن گرہ کشا تھا

شعر کا موضوع اگر نقشہ کا می ٹھن ہوتا تو شعر میں یہ لطف اور مزہ نہ ہوتا جواب ہے۔ موضوع نقشہ کا می نہیں بلکہ اس کی نفی یعنی بلا نوشی ہے۔ (ہر شب پیانی کرتے ہیں سے جس قدر ملے)۔ دوسرے مصرعے کے دونوں مقدمے اسی پر دال ہیں اور دونوں یعنی مگر میں نے کی تھی توہ اور ساقی کو کیا ہوا تھا ایک دوسرے کی نفی اور رد و رد ہیں۔ میر نے کہا تھا / زلف سا پیچہ ار ہے ہر شعر! لیکن غالب کا تو ذہنی سانچہ ہی پیچہ ار ہے اس میں سے اگر سیدمی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی ٹل کھا کر نکلتی ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی پیچ، انکاد یا الجھاؤ یا رد یا تھلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ دوسرے شعر کا استدلالیہ بھی غور طلب ہے۔ غالب کا تو پورا غیر تک نظریہ گرہ در گرہ ہے۔ کس سہولت سے گرہ ڈالتے ہیں اور پھر کھولتے ہیں۔



استعارے کا استعارہ، دلیل کی دلیل، تہ داری و طرفگی و اوائندی کا حق بھی ادا ہو گیا اور لطف و انبساط اس پر مستزاد۔

398

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو دیراں ہوتا

(م) بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

تنگی دل کا گھ کیا یہ وہ کافر دل ہے

(م) کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

گھر کی دیرانی کا مضمون غالب نے بار بار باندھا ہے لیکن ہر جگہ وضع نرانی ہے۔ یہاں چونکہ رونا مذکور ہوا ہے، بحر کا ذکر اس نسبت سے ہے لیکن تھلیب کے ساتھ جو بطور استدلال شعری ہے کہ بحر اگر بحر نہ ہوتا تو اس کا بیاباں ہونا طے تھا۔ یہی معاملہ گھر کا ہے۔ روایت میں رونا بمنزلہ سیلاب کے ہے اور سیلاب بمعنی تباہی و دیرانی۔ رونے اور دیرانی میں جو تلازمیت ہے، غالب کا نکتہ دس ذہن اس کو رو کرتا ہے کہ روتے یا نہ روتے دیرانی تو مقدر ہے۔ نفی در نفی کے شعری تعامل سے دیرانی لطف و عذرت کے ساتھ قائم ہو گئی۔

اگلے شعر میں تنگی دل کے تصور میں انکاد پیدا کر کے اس کو بیہوش کیا ہے۔ تنگی کی نفی کشادگی ہے لیکن غالب اس کی بھی نفی لاتے ہیں کہ کشادگی بڑھ جائے تو بھولہ پریشانی کے ہے۔ کافر دل تو خود دستور نفی ہے جو ہر چیز کو نکس و منکس کے بطور دیکھتا ہے۔

397

ہوئی تاخیر تو کچھ ہامب تاخیر بھی تھا

(م) آپ آتے تھے مگر کوئی عشاں گیر بھی تھا

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی جاہی کا گد

(م) اس میں کچھ شائبہ خوبی تقدیر بھی تھا

تو مجھے بھول گیا ہو تو پند ہلا دوں

(م) کبھی فتراک میں تیرے کوئی فغیر بھی تھا

بھلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا

(م) بات کرتے کہ میں لب محض تقدیر بھی تھا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے کھسے پر ناحق  
آوی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا (م)

کہاں تک ذکر کیا جائے، اس سارے زمانے کا اردو کلام حد درجہ گھلاوٹ اور رچاؤ رکھتا ہے اور آپ دار ایسا کہ موتی سے لڑ سکتے نظر آتے ہیں۔ ہوئی تاخیر تو... تاخیر کے دوسرے رخ کو بھی گردش میں لے آتا ہے۔ اسی طرح آپ آتے تھے مگر... دونوں مصرعوں میں نفی کی تھلیب حرف 'تو' اور 'مگر' سے بندھی ہوئی ہے۔ یوں حسن ظن کا پردہ بھی رہ گیا اور بالہوس کی شرم کا بھی۔ تم سے بے جا ہے... میں تباہی کا ذمہ دار تو معشوق ہے۔ لیکن نگہ گزاری چونکہ شاہ عاشق کے خلاف ہے، پس ایک نفی (جہاں) کی ذمہ داری دوسری نفی یعنی شاہ خوبی تقدیر پر ڈالنے سے طرحی خیال کا حق بھی ادا ہو گیا اور مضمون میں عذرت بھی پیدا ہو گئی۔ یوں irony نے جو نفی اساس ہے، معنی کے دوسرے رخ کو کھول دیا ہے اور حسن کلام کو بڑھا دیا ہے۔ اس پوری غزل میں ہلکی سی بد شونی و شکستگی کی ہے۔ کچھ tongue in cheek کی کیفیت بھی، کچھ بے نیازی کچھ چیمیز چھاڑ کا انداز بھی ہے۔ تو مجھے بھول گیا ہو... میں بھی یہی کیفیت ہے یعنی آج اگر بے رخی اور بے ادائیگی ہے تو کیا، کل تک تو ہمیں تمہارا انکار ہونے کا اعزاز حاصل تھا۔ حرکات نفی دونوں طرف راجع ہے۔ بجلی اک کو بند گئی... شعر نہیں سحر بانی ہے۔ لگتا ہے کہ لب کشائی گویا نطق کا کوندا ہے جو لکیرِ اضطراب میں چمکا اور زبان کی سرحد سے پار نکل گیا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہو جاتے ہیں اور باقی رہ جاتی ہے سجدہ بھری گفتگی جو اشتیاق کی جان ہے۔

پکڑے جاتے ہیں... میں مخصوص شونی سے حسب سابق فرشتوں کے تصور کو subvert کیا ہے، گرانا کاتبین سے زیادہ معتبر کون ہے۔ لیکن غالب اپنے مخصوص جدلیات اساس استدلال شاعرانہ سے ایسا پہلو نکالتے ہیں کہ مثبت ایزدی بھی لا جواب ہو جائے۔ شہادت کے لیے غیر جانب داری شرط ہے، آوی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا کے استہدام انکاری کی جیسا نکلتی نے شعر کو لطیف سے لطیف تر بنا دیا ہے۔

- 387 یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا  
اگر اور بھیتہ رہتے یہی انتظار ہوتا (م)
- ترے دہرے پر جیسے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا  
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا (م)
- 390 کوئی میرے دل سے پوچھے ترے حیرت کش کو  
یہ غلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا (م)
- غم اگرچہ جاں غسل ہے یہ کہاں بھیں کہ دل ہے  
غم عشق گر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا (م)
- کہیں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم ہی بلا ہے  
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا (م)

یہ سب غزلیں جن کا ذکر آ رہا ہے متداول دیوان کے دوسرے ایڈیشن کے آس پاس کی ہیں جو 1847 میں شائع ہوا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب کی تخلیقی زندگی مہر فیروز کی مثال پیش کر رہی ہے۔ اسی زمانے میں غالب اپنا پہلا اردو خطا نقشہ کو لکھتے ہیں (1847)۔ نئی بخش حقیر سے اردو خطا کتابت بھی اسی زمانے میں شروع ہوتی ہے (1848)۔ نکلیاتِ تعلیم فارسی چھپ چکا ہے (1845)۔ فارسی نثر کی کتاب بیچ آہنگ آنے والی ہے (1849)۔ غالب کی شہرت اور قبولیت روز افزوں ہے۔ اور اگلے برس 1850 میں قلعہ معنی سے نجم الدولہ دہر الملک نظام جنگ کا خطاب بھی عطا ہونے والا ہے، لیکن یہ رونق چند روزو ہے کہ 1857 میں تاریخ ایک انتہائی درخشاں اور یادگار دور پر پردہ گرانے والی ہے اور یہ شمع بھڑک کر بجھ جانے والی ہے۔ تاہم یہ زمانہ مرزا کے اردو کی طرف ایک بار پھر متوجہ ہونے اور اردو کے ذریعے اپنی تخلیقی عظمت کی بلندیوں کو چھونے کا بھی ہے۔

اردو کے جس جمالیاتی، دفن، لوج اور رچاؤ کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا وہ اس دور کی اکثر غزلوں میں ملتا ہے۔ عشق کی نارسائی اور خشک آرزو کی کیفیت مندرجہ بالا پوری غزل میں جاری و ساری ہے جسے ردیف ہوتا (انتظار ہوتا، اعتبار ہوتا، جگر کے پار ہوتا) نے عدم

تخیل کے احساس کی داخلی وحدت کے گلدستے میں باندھ دیا ہے جو بجائے خود فنی اساس اور مبنی بر کسک ہے۔ پوری فزل میں مکالمے کا آہنگ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ فزل کی جملہ سادست میں کلمہ ”شرطیہ“ ”اگر“ یا اس کا مرادف ”مگر“ یا ”جو“ بار بار آئے ہیں جن سے آرزو اور شکست آرزو کی کیفیت گہری ہو گئی ہے۔

390 اُسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یگانا

جو دوئی کی یو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا (م)

بظاہر شعر کا مضمون وحدت الوجود اور ذات واجب الوجود کی یکنائی ہے۔ بظاہر اُسے یگانہ دیکھا کہ رہے ہیں لیکن شعری تہ میں جو منطق ہے وہ خود اپنا رد کرتی ہے، دوچار ہونا تو جیسی ممکن ہے جب کوئی شاہد ہو لیکن شاہد کے تصور کے ساتھ ہی دوئی در آتی ہے جو یکنائی کا رد ہے۔ چنانچہ یکنائی کی تصدیق نہیں ہو سکتی۔ دوئی، یکنائی اور دو چار کی لگی آلودہستوں سے شعر کا لطف دونا ہو گیا ہے۔

398 نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈلو یا جھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (م)

عجب و غریب شعر ہے۔ یہ بھی ان اشعار میں ہے جن پر سہل منتفع ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ شعر میں چار کلمے ہیں، چاروں فنی اساس ہیں اور چاروں مل کر اس حرکیات کی تشکیل کرتے ہیں جو معنی کو پہلو در پہلو کھول دیتی ہے۔ پہلا کلمہ بیانیہ ہے کہ جب کچھ بھی نہیں تھا تو خدا تھا۔ دوسرے کلمے میں اسی قول کو بالاقرار پلٹ دیا ہے کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ ایک حقیقت سامنے آگئی جس سے انکار ممکن نہیں۔ اب اسی مسئلہ کو پلٹ کر کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، غالب سوال اٹھاتے ہیں کہ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟ میں کی نسبت کچھ سے ہے۔ جب طے ہے کہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، پس لازم آیا کہ میں نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ یعنی ”کچھ“ ہونے یا انسان ہونے کی مشکل سے بچ جاتا۔ شعر میں ”ہوتا“ (to be) کی فعلیہ شکلیں پانچ بار آئی ہیں جس سے معنائی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو بجائے خود ابداع و نادرہ کاری کی گلد ہے۔ دیکھا جائے تو ”تھا“ بھی ”ہوتا“ ہی کی قبیل سے ہے (ہلور باضی)۔

اس طرح پہلے چار بار اور پھر تین بار۔ لطف کا ایک پہلو یہ ہے کہ پہلے مصرع میں 'ہونا' 'کچھ' کے ساتھ اور دوسرے میں 'ہونا' میں 'یا' 'بھج' کے ساتھ آیا ہے۔ 'کچھ نہ ہوتا' / میں نہ ہوتا / مقابل ہے / خدا ہوتا / کے۔ پس لازم آیا کہ خدا کچھ نہ ہونے کا بدل ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ بالکل کچھ نہ ہونا شوقیہ ہے۔ منطقی طور پر انسانی ذہن زیادہ سے زیادہ شوقیہ تک ہی جاسکتا ہے۔ (اور یہی معنی آگہی اور احساس آزادی ہے)۔

چھوڑوں گا میں نہ اُس مہج کا کافر کا پوجنا

399

چھوڑے نہ خلق کو مجھے کافر کہے بغیر (م)

یہاں جدلیات لٹی کا قائل کافر اور کافر میں ہے۔ محبوب حسن و جمال کی مہج سے مہج کافر ہے، جہاں بت ہے وہاں پرستش بھی ہوگی، لیکن پرستش یا بت پرستی عین کفر ہے۔ اتنا ہی نہیں، یہی کشاکش فضل چھوڑنا کے دوسرے استعمال میں بھی ہے، پہلے مصرع میں یہ راجع بہ حکم ہے، دوسرے میں راجع بہ خلق۔ تعجب ہے کہ دونوں مصرعے اسی سادہ سے لفظ 'چھوڑنا' سے شروع ہوتے ہیں اور بوجہ کشاکش و مخالف کے جو 'کافر' اور 'کافر' میں ہے موجب لطف و انبساط ہیں۔

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو

399

مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (م)

شعر کی انوکھی معنویت اسی میں مضمر ہے کہ شعر عاشق اور غیر کی رواجی کشاکش کی تحلیل کرتا ہے اور مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو کے طبع سے لطیف معنی کی ایک نئی کیفیت کو راہ دیتا ہے۔ روایت میں اگرچہ کوچہ رقیب میں سر کے بل جانا بھی گوارا ہے، لیکن حکم کی نئی اساس طرکی سے یہاں ایک اور ہی مضمون سامنے آتا ہے جس کی عورت کا جواب نہیں۔

کوئی امید بر نہیں آتی

400

کوئی صورت نظر نہیں آتی (م)

موت کا ایک دن مضین ہے

نیند کیوں رات بھر نہیں آتی (م)

آئے آتی تھی حال دل پہ مثنیٰ  
 اب کسی بات پر نہیں آتی (م)  
 ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں  
 ورنہ کیا بات کر نہیں آتی (م)  
 ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی  
 کچھ ہماری خبر نہیں آتی (م)  
 مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی  
 موت آتی ہے پر نہیں آتی (م)

401

یہ اور اگلی غزل دلِ ناداں تجھے ... اسی زمانے میں یعنی 1847 کے بعد کے دو تین برسوں کے دوران کہی گئیں۔ دونوں غزلیں بے پناہ ہیں اور عرف عام میں سہلِ مستمع کی کیفیت رکھتی ہیں، لیکن سادہ نہیں ہیں۔ نیز غالب کا انوکھا تخلیقی عمل اور شعری تفکیک جس کا ہم ذکر کرتے آرہے ہیں وہ بھی ان میں تمام وکمال نظر آتا ہے۔ مطلع برمائے ردیف و قافیہ دہری نئی پر مبنی ہے، بر نہیں آتی، نظر نہیں آتی۔ ردیف 'نہیں آتی' میں فعل 'آتی' استمرارِ حالیہ ہے جو کلمہ نئی نہیں کے بعد آنے سے (بر نہیں آتی، نظر نہیں آتی، خبر نہیں آتی) ناری اور ناکامی کی کیفیت جاریہ پر دال ہے۔ موت کا ایک دن ... ان اشعار میں سے ہے جس پر ماہرین نے کافی لکھا ہے۔ ہمارے لیے فوراً مطلب نکتہ یہ ہے کہ بظاہر موت بھی غنیدہ ہے، یعنی ابدی غنیدہ جو ہمیشہ کے لیے ہے، غالب یہاں پہلے اس رشتے سے فائدہ اٹھاتے ہیں اور پھر اُسے subvert کرتے ہیں۔ یعنی ویسے تو شبِ ہجر موت سے کم نہیں، لیکن موت کا دن تو پھر بھی مقرر ہے وہ اپنے وقت پر آئے گی ہی آئے گی۔ مگر انتظار میں جو غنیدہ نہیں آتی وہ موت سے بھی بدتر ہے۔ کیونکہ ایک بار مرنا گوارا ہے یہ روزِ روز کا مرنا اور بھی اذیت ناک ہے۔ شعر کی ندرت اس میں ہے کہ غالب جدلیتِ اساسِ منطق سے ایک تو موت اور غنیدہ کی فوقیتی ترحیب کو پلٹ دیتے ہیں، دوسرے موت سے موت کا ڈانک نکال دیتے ہیں، اس طرح کہ شعری منطق کی صنعت گری لفظوں میں ایسے مکمل مل گئی ہے

کہ موت اور زندگی کشاکش کے بین السطور کارگر ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا۔ یہ معنائی ایجاز تو ہے ہی ہر کاری بھی ہے۔

آگے آتی تھی ... ہنسی کے آنے اور نہ آنے میں کشاکش نفی ظاہر ہے۔ ہے کچھ ایسی ہی بات ... میں بھی یہی کیفیت کارگر ہے کہ سارا لطف بات کے کر سکتے اور نہ کر سکتے کی کشاکش میں ہے جس کی پردہ داری ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں کہہ کر کی ہے۔

ہم وہاں ہیں ... میں نفی خبر اور بے خبری میں مضمر ہے یعنی کشاکش وجود اور عدم وجود میں ہے۔ شعر کا لطف خبر کے نہ آنے میں ہے جو نفی اساس ہے۔

اگلے شعر میں آرزو اور موت دونوں گویا ہم معنی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دونوں کے رواجی معنی کو دھندلا دیا ہے۔ مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی میں سارا لطف اور طرقتی 'مرنے' یعنی موت کے پیکر خیالی کو گھما دینے میں ہے۔ ایک نفی مرنے کی آرزو میں نہ مر سکتے میں مضمر ہے اور دوسری نفی موت کے آنے پر نہ آنے میں، جس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے

آخر اس درد کی دوا کیا ہے (م)

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار

یا اٹھی یہ ماجرا کیا ہے (م)

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید

جو نہیں جانتے وفا کیا ہے (م)

جان تم پر تار کرتا ہوں

میں نہیں جانتا دعا کیا ہے (م)

میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالب

ملت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے (م)

آخر اس درد کی دوا کیا ہے، انکار استغہای ہے یعنی درد لا دوا ہے۔ دل، ناداں، درد،

دوا میں مناسبت بھی ہے اور صوتی کیفیت بھی جس سے لفظ اپنے آپ رواں نظر آتے ہیں۔  
 تجھے ہوا کیا ہے بمعنی کچھ تو ایسا ہوا ہے جس کی تحلیل ناممکن ہے۔ دونوں میں نفی ہے، نفی بہ  
 نفی سے شعر کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ ردیف 'کیا ہے' یوں بھی استفہامیہ ہے جس سے کچھ  
 ایسی فضا بندی ہوئی ہے کہ ایک کے بعد ایک شعر حیرت کا طلسم کردہ بن جاتے ہیں، اور اس  
 کارخانہ ہستی کے بھید بھرے سکیت کو چھیڑتے ہوئے ایسے سوال اٹھاتے ہیں جن کا کوئی  
 آسان جواب نہیں۔ ردو ردو اور نفی در نفی سے غزل کے مرکزی اشعار نفی اساس شعریات  
 کی بہترین مثال بن گئے ہیں۔

ہم کو ان سے ... میں وفا کی نفی وفا سے کی ہے جس سے لفظ کی طرفیں کھل گئی ہیں۔  
 اسی طرح اگلے شعر میں دعا کا مخالف 'جان نثار کرنا' سے کیا ہے اور یوں دعا کی معنویت کی  
 تھلیب اور توسیع ہوئی ہے جس سے اشعار کا لطف کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔  
 مقطع میں تعریض اور شوشی کا پہلو نمایاں ہے لیکن منطق یہاں بھی نفی کی ہے، یعنی اپنی  
 محذوب کی ہے، ویسے تو یہ متاع پیش بہا ہے، تم کہتے ہو کہ 'کچھ نہیں' تو چلو ایسا ہی سہی، مگر  
 تم اُسے قبول کرنے سے کھڑے ہو، دولت نایاب مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے یعنی اچھا  
 ہی اچھا ہے۔ اس غزل کے کئی اشعار ان شعروں میں سے ہیں جو زبان فرد خاص و عام  
 ہو چکے ہیں۔

401

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

(م) بحر یہ بنگار اے خدا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں

(م) غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

فلکین زلفِ خمیریں کیوں ہے

(م) کلمہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں

(م) اہ کیا چیز ہے ہوا کیا ہے



یہ قطعہ بند اشعار غالب کے تجسس و جہنی اور غلط باطنی کے خاص آئینہ دار ہیں۔ وجود کی نوعیت و ماہیت کے بارے میں سوال اٹھاتا اور روایتی اعتقادات کو subvert کرتا، ان سے ہٹ کر سوچنا یا ان کو چیلنج کر کے معمولہ حقیقت کے دوسرے رخ کو سامنے لانا غالب کی جہنی ساخت کا حصہ ہے۔ یہاں پہلا شعری استفہام انکاری سے انکار پر منتج ہوتا ہے۔ جبکہ تجھ بن کوئی موجود نہیں، تو پھر ہنگامہ رنگ و بو جو موجود ہے، یہ انہیں / قرار پاتا ہے۔ اس کا اصلاً نہ ہونا اور بظاہر اس کا ہونا جو کشاکش ہے، کیا ہے، کیوں ہے، کیسے ہیں، کہاں سے آئے ہیں، سب مسئلے کی پیچیدگی کی مختلف جہات ہیں جو معنی کی تہوں کو کھولتی ہیں، اور موجود و نا موجود کی جدلیات کے محور پر رخ بہ رخ گھومتی ہیں۔ اشعار کا حسن جدلیاتی کشاکش، استفہامیہ انداز اور استعری کی صورت گری میں ہے جو بظاہر جاذب اور نظر فریب ہے، لیکن اصلاً استفہامیہ جدلیاتی طور پر اس بھید کو سامنے لانا مقصود ہے جس کا کھولنا ہست و بود اور رنگ و نور میں گہری ہوئی عام زبان کے لیے ناممکن ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ایسے سوال اٹھانا جن کا کوئی جواب نہ ہو خاموشی کی بے صدا آواز کو دعوت دینا ہے۔

ان اشعار میں ردیف 'کیا ہے' کی معنویت کچھ نہیں ہے کی بھی ہے۔ قطعہ بند اشعار میں جتنے بھی اسما اور اسمائے صفت آئے ہیں مثلاً ہنگامہ، پری چہرہ لوگ، غمزہ و عشوہ و ادا، ہلکن زلف عنبریں، نگہ چشم سرمہ سا، ابر، ہوا، سبزہ و گل، یہ سب طلسم کد کا نکات کی جتنی جلوہ سامانی کے منظر ہیں اور ان کی نئی 'جب کہ تجھ بن' سے کی ہے اور 'تجھ' کی نسبت کہیں اور ہے یعنی اس بھید سے جو معلوم نہیں ہو سکتا۔ تخلیق کی آواز گویا راز ہستی کے بھید بھرے سنگیت سے ہم آہنگ ہو گئی ہے اور ایک کے بعد ایک منظر کھلتا جاتا ہے کہ صورت حالات اندر سے خالی ہے۔

اور بازار سے لے آئے اگر نوٹ گیا

402

(م) ساغر جم سے مرا جام سفال اچھا ہے

بے طلب دیں تو مرا اس میں سوا مٹا ہے

(م) وہ گدا جس کو نہ ہو غمے سوال اچھا ہے

- ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رنق  
(م) وہ سمجھتے ہیں کہ تیار کا حال اچھا ہے  
دیکھے پاتے ہیں عشاق بتوں سے کیا فیض  
(م) اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے  
ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن  
(م) دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

403

’اچھا ہے‘ کی روایف ہے ہی اس نوعیت کی کہ اشعار میں کم از کم دو مقدمے ہوں گے جن دونوں کے درمیان نسبت ترجیح و مخالف، یا ردھ لئی ہوگا جس کی کشائش سے جو tension پیدا ہوگی وہ معنویت کو گہرا کر دے گی۔ ساغر جم کا جام سفال سے کیا مقابلہ۔ لیکن استدلال شاعرانہ کی اپنی کیفیت ہے اور استدلالیہ کی جدیت سے ساغر جم کی روایتی فوقیت رو ہو کر جام سفال کی ترجیحی حیثیت ملے ہو جاتی ہے۔

دوسرے شعر میں گدا کا معمولہ تصور جو بھیک مانگنے سے عبارت ہے، غالب اس روایتی تصور کو رو کرتے ہیں اور منطق لئی سے یہ لاجواب دلیل لاتے ہیں کہ وہ گدا جس کو نہ ہو غوئے سوال اچھا ہے۔

اسی طرح عشق کا تیار تو تیار ہے، میر تو زندگی بھر درخ زور اور چشم خم کا ذکر کیا کیے۔ غالب جو معنی کو پلٹ دینے میں جواب نہیں رکھتے، اکثر حرکیات لئی سے شوخی و طراقت کی پُر لطف کیفیت بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ دعویٰ دوسرے مصرعے میں ہے۔ اور دلیل پہلے مصرعے میں۔ معمولہ حقیقت تو یہ ہے کہ تیار کا حال اچھا نہیں ہے۔ اسی طرح منہ پر جو رونق آگئی ہے وہ بھی دراصل رونق نہیں ہے بس حسن کی جلوہ گسٹری کے باعث آگئی ہے۔ جدیت اساس منطق شاعرانہ اور شوخی کی مثالیں تو بہت ہیں ایسی بیساختہ اور نشاط پرور مثال شاید ہی نظر آئے۔

دیکھے پاتے ہیں ... میں معمولہ روایتی تصور یہ ہے کہ عشاق بتوں سے فیض پا ہی نہیں سکتے۔ شعر میں ہلکی سی شوخی کی بد بھی ہے۔ غالب حسب مزاج روایتی توقع یعنی بتوں

کی بے نیازی اور معمولہ عدم توجہی کو رد کرتے ہیں اور برہمن کا حوالہ لاتے ہیں کہ ایک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے۔ بت عشق کی نسبت سے ہے اور برہمن بت کی نسبت سے، لیکن شعر کا مزہ بتوں سے فیض نہ پانے کے روایتی تصور کو استدلال شاعرانہ سے پلٹ دینے اور پُر امید توقع پیدا کر دینے میں ہے۔

مقطع کے بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جنت کے موجودہ تصور کی رد تکمیل کرتا ہے۔ جنت کا ہونا نہ ہونا از روئے مذہب ہے۔ شادمن بالعموم تاویل لاتے ہیں کہ جو لوگ مستقبل کی امید میں جنتِ ارضی کی نعمتوں کو ٹھکراتے ہیں وہ گویا خوش خیالی کا فکار ہیں۔ غالب کا مسئلہ معمولہ و موصول کا رد ہے اور جنت کا تصور موصول ہے۔ مزید یہ خیالات غالب کے یہاں سبک بندی بالخصوص بیدل سے چلے آتے ہیں اور غزل میں کئی جگہ اور مثنویوں اور مخطوط میں بھی یہ موضوع طرح طرح کے طرب انگیز جدیاتی حیرانوں میں ملتا ہے۔

لہجہ مریم ہوا کرے کوئی

(م) میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

شرع و آئین پر مدار سہی

(م) ایسے قائل کا کیا کرے کوئی

چال جیسے کڑی کمان کا تیر

(م) دل میں ایسے کے جا کرے کوئی

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند

(م) کس کی حاجت دوا کرے کوئی

کیا کیا خطر نے سکندر سے

(م) اب کسے رہنا کرے کوئی

جب توقع ہی اٹھ گئی غالب

(م) کیوں کسی کا گلا کرے کوئی

جھوٹی بجز میں شہزیت سے ملو یہ غزل بھی اسی دور کی یادگار غزلوں میں ہے۔ اردو اور بھاشا میں بہت سے سوالیہ لفظ اور ضمیریں 'ک' سے شروع ہوتی ہیں، جیسے کوئی، کس، کبھی، کیا، کون، کن، کیوں، کب، کیسے وغیرہ۔ جب ان میں سے کوئی لفظ ردیف کا حصہ ہو تو غزل کی داخلی وحدت میں استغناء سے عنصر کا رد آنا لازمی ہے اور اگر یہ مضارع کے ساتھ ہو، جیسے ہوا کرے کوئی، دوا کرے کوئی، جا کرے کوئی، تو توقع نفی کا یہ نہیں ہونا لاپدی ہے جو اس بے مثال غزل کی شہزیت کی خصوصیت خاصہ ہے۔ یعنی اعجاز ابن مریم روایتا بھٹے ہی برحق ہو، میرا دکھ لا دوا ہے، کون سیجا اور کیسی میسائی، شعر کا لطف معمولہ میسائی کے رد میں ہے۔

دوسرے شعر میں قاتل (معشوق) کا حکم خیالی ہے۔ باعوم قاتل کو ظلم و تشدد سے روکنے کے لیے شرع و آئین موجود ہیں لیکن معشوق کے قتل و غارت گری کا کیا علاج۔ دیکھا جائے تو معشوق معمولہ قاتل ہے، غالب نے نہایت سہولت سے اسے مقلب کر کے غیر معمولہ ثابت کر دیا، اور سوال میں ذرا سے جدائی ہی سے شعر میں لطف و انبساط کی لہر دوڑ گئی ہے۔

کڑی کمان کا تیر بے امان ہوتا ہے، اس میں گنجائش خلل انداز ہونے کی نہیں، یعنی من سے نکل جاتا ہے۔ اس تصور کی انفراسیت ایسے بے خطا وار کرنے والے کے دل میں جگہ بنانے یعنی گھر کرنے سے کی ہے جو یہ معنی ثابت و قرار کے ہے۔ ایک مقدمہ تیر کی تیزی کا ہے، دوسرا ثابت و قرار کا جو زیریں ساخت میں نہ نہیں ہے، اور قاتل نفی دونوں کی کشائش میں ہے۔

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند... مقدمہ قائم کرنا پھر اس کا رد کرنا یا توقع کو پلٹ دینا غالب کے تخلیقی عمل میں بجز جوہر کے ہے۔ پہلے حاجت مندی کا مقدمہ قائم کیا پھر عدم حاجت روائی سے اس کا رد کر دیا۔

خطر اور سکندر کا رشتہ معلوم ہے۔ خطر مثالی رہنما ہے۔ غالب رہنما کے تصور کو رد کرتے ہیں یہ کہہ کر کہ کیا کیا خطر نے سکندر سے، آپ حیات تو خود لے لیا اور سکندر کو محروم رکھا۔ جب مثالی رہنما کا یہ حال ہو تو دوسروں کا کیا بھروسہ۔ غالب کی غیر معمولی تھقل

پرستی اور آزادی کی اکثر رہنما کے روایتی تصور کو رد کرتی ہے۔

408 مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے نسیم

تو نے وہ گنج ہائے گرانمایہ کیا کیے (م)

گنج ہائے گرانمایہ اور خاک میں قطعییت ظاہر ہے۔ خاک نے عزائوں کو مٹی میں رول دیا یا پہاں کر دیا یا چسپا دیا۔ اسی لیے خاک کو نسیم کہا گیا ہے۔ نسیم کی دہری نسبت خاک سے اور مخالف گنج سے ظاہر ہے جس نے شعر کو شعر بنا دیا ہے۔ یہ موضوع پہلو بدل بدل کر کئی اشعار اور خطوط میں بھی آیا ہے کہ یہ زمین کیسے کیسے گل اعدام پری جیکروں اور مدوشوں کو نگل گئی اور اُن کا نام و نشان بھی مٹا دیا۔

406 میری قسمت میں غم گر اتنا تھا

دل بھی یارب کئی دیے ہوتے (م)

آ ہی جاتا وہ راہ پر غالب

کوئی دن اور بھی جیسے ہوتے (م)

اشعار کی روایتی اور بیساختگی بے مثل ہے۔ بظاہر شعر کا لطف اسی میں ہے کہ غم اتنا ہے کہ ایک دل بھی کافی نہیں۔ لیکن شعر کی ندرت داخلی ساخت میں مستور حرکیات نفی میں ہے جو ایک دل نہیں، دل بھی یارب کئی دیے ہوتے میں کارگر ہے۔

مقطع توقع کو قائم بھی کرتا ہے اور اس کی رد تکمیل بھی کرتا ہے۔ ردیف 'ہوتے' میں تمنا کا رنگ تو ہے ہی لیکن شعر کا مزہ اسی تمنا کی شکست میں ہے، یعنی زندگی میں تو وہ راہ پر نہ آیا، موت نے قطع راہ کر دی۔ توقع ہے کہ کوئی دن اور جیسے ہوتے تو شاید وہ راہ پر آجاتا۔ افسر اقیات راہ پر آجانے اور کوئی دن اور جیسے میں ہے لیکن نفی کی کرشمہ کاری سے توسیع معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگر کچھ دن اور جی بھی جاتے اور کچھ مہلت مل بھی جاتی تب بھی جو مہلت دم آخر کو پہنچتی تو پھر یہی خیال آتا کہ کاش کچھ دن اور جیسے ہوتے تو آرزو پوری ہو جاتی۔ شعر کا لطف اسی کشائش مسلسل میں ہے جہاں جہت تمام نہیں ہوتی۔

- 406 ذکر اس پری دیش کا اور پھر بیاں اپنا  
 بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا (م)
- 407 درد دل نکسوں کب تک چاؤں فن کو دکھلاؤں  
 انگلیاں نگار اپنی خامہ خوچنکوں اپنا (م)
- ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے  
 بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا (م)

یہ غزل بھی طرح داری اور آہنگ کے لوج اور بہاد میں جواب نہیں دیکھتی۔ مطلع میں ایک امر واقعہ کی مرقع نگاری ہے اور الفاظ موقع کی لڑی ہیں، لیکن غور سے دیکھتے تو حرکیات نفی بھی اپنا کام کر رہی ہے۔ پری دیش کا ذکر ہی کیا کم تھا، اور بیاں اپنا سونے پہ سہاگہ تھا، خوبی ہی خوبی تھی، خرابی یہ ہوئی کہ اسی کے اثر سے رازداں ہی پلٹ گیا۔ رازداں تو ذات ہی تھی جو 'نیز' ہو گئی۔ رازداں اور رقیب کی کشاکش ظاہر ہے۔

درد دل نکسوں کب تک ... اُن اشعار میں سے ہے جو ہر سیاق کے ساتھ نئے سے نیا ہو جاتا ہے۔ دوسرا مصرع، انگلیاں نگار اپنی خامہ خوچنکوں اپنا، ایسا اذیت ناک اور خون میں تر بہ تر ایچ ہے کہ ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ یہاں اُس شعر کی یاد تازہ ہو جانا فطری ہے، لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوچنکوں ... اے، جو انسان کے علوئے ہمت، سر بلندی اور آزادی نفس کے امتیاز و افتخار کا نشان، اور غالب کی تخلیقیت کا احتجاجی دھتکہ ہے۔ پہلے شعر کا درد دل یہاں جنوں کی حکایات میں بدل گیا ہے اور خامہ کا خوچنکوں ہونا ہاتھوں کے قلم ہونے میں جو ذوق معین ہے۔ یہ ایچ غالب سے خاص ہے۔ یہاں صوتی تکرار اور غنیت بھی توجہ طلب ہے، وہ الگ سماں بانہ صحتی ہے اور لطف و اثر کو گہرا کرتی ہے۔ روئف میں لون غنہ اور لون کی تکرار ہے، شعر میں نکسوں، چاؤں، دکھلاؤں سب مضارع ہیں اور غنیت سے لبریز ہیں، عجیب اتفاق ہے کہ مطلع کی موسیقیت میں 'ز' کا سُر سات بار لگا ہے، جبکہ دیر نظر شعر، درد دل نکسوں کب تک ... میں از اول تا آخر غنیت کا لواثر ہے اور لون، لون غنہ کی آواز کی جتنی آئندہ نو بار لگی ہے، م بھی غنائی ہے، سو دس بار۔ 'نیز' 'ک' 'مک' کی ضربیں

بھی ہار ہار آتی ہیں، ہار خاطر نہ ہو تو ملاحظہ طلب ہے کہ درِ دل، دکھا دوں میں والے، خون اور خامہ میں رخ، انگلیاں اور نگار میں گے، یہ سب انتہائی سخی، لیکن غالب کے ذہن کی اندرونی موسیقیت پر وال ہے اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ جو حضرات سمجھتے ہیں کہ شعر کے سرچ الٹا شیر پھڑکتے ہوئے آہنگ اور پر کیف معنویت میں صوحیت کی کوئی حیثیت نہیں، انہیں جاننا چاہیے کہ ایسا بھی نہیں، سچ تو یہ ہے کہ آوازیں بولتی بھی ہیں اور آہنگ کو اپنے رنگ میں رنگتی بھی ہیں۔

مقطع کا یہ نقش جذبہ جس کی تھلیب ہوئی ہے یہ ہے کہ زمانہ ارباب کمال کا دشمن ہے۔ غالب اس کی نفی خود اپنی کھذیب سے کرتے ہیں جو طفر و تعریض کا خاص اثر ہے کہ ہم نہ تو کسی ہنر میں یکتا تھے نہ دانا تھے ناحق زمانہ نے ہم سے دشمنی کی۔ اصل معافی اس کا معکوس ہیں یعنی یکتاے روزگار اور دانائے راز ہونے کا اثبات کرنا، ابھی تو زمانہ دشمن ہوا کرتا ہے۔

- 409 حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پٹوں جگر کو میں  
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں (م)  
چھوڑا نہ دھک نے کہ ترے گھر کا نام لوں  
ہر یک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں (م)  
لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے شک و نام ہے  
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں (م)  
410 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک چیز رو کے ساتھ  
پہچاتا نہیں ہوں ابھی راہ پر کو میں (م)  
خواہش کو احقوں نے پرستش دیا قرار  
کیا پوچھتا ہوں اس سبب پیداگر کو میں (م)

اسی دور کی ایک اور غزل جو جتنی معنی آفریں ہے اتنی ہی سلیس و آبدار بھی ہے۔

یہاں بھی 'رؤف' میں 'میں' ہے جس سے غلیظ صاف بول رہی ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھتے

آ رہے ہیں اس دور کا کلام فطرتی اور داخلی موسیقی کا بھی کرشمہ ہے۔ بہر حال سر درست معنی کی کشاکش کے تقاضا کا دیکھنا مقصود ہے۔ رونا بیٹنا ایک ذاتی فعل ہے، اس کا حال الہ پیشرہ و نوحہ گر کو ساتھ رکھتے سے کیا ہے جو ذاتی عمل کی فطرت ہے۔ مزید یہ کہ آدمی ایک وقت میں ایک کام کر سکتا ہے، طرقتی اس میں ہے کہ افتاد ایسی آن پڑی ہے کہ حیراں ہوں دل کو روؤں کہ جگر کو پیوں۔ الجھاؤ اس کشاکش کے طے نہ کر سکنے میں بھی ہے جو دیکھوں کی پورش اور شدت پر دال ہے اور مقدور کے نہ ہونے پر بھی۔ شعر میں مضمون آفرینی بھی کمال ہے۔

چھوڑا نہ رنک نے ... میں وہی جدلیاتی کشاکش ہے جسے غالب خود قائم کرتے ہیں پھر خود ہی اس پر سوال لاتے ہیں۔ مضمون آفرینی اور طیال بندی کی روایت جو سبک بندی سے چلی آتی ہے، اس کا تقاضا یہ ہے کہ استدلال شاعرانہ سے کسی ساہتہ مقدمے کو بے دخل کیا جائے۔ عاشق، منول مراد یعنی معشوق کو پانا چاہتا ہے۔ اُسے منزل مقصود معلوم ہے لیکن پتا نا کسی کو نہیں چاہتا کہ دوسروں کو پتہ چل جائے گا، اس لیے ہر ایک سے پوچھتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں، مضمون رنک کا بھٹلے ہو، رنک کا نہیں بھی ہے، اس لیے کہ معنی کی کرشمہ کاری اس درمیانی عرصہ کی کشاکش میں ہے جو دو ممکنہ صورتوں سے برابر کے فاصلے پر ہے اور شعری منطق نے اسے معلق کر دیا ہے کہ وہ ادھر جانے سے ہٹکاتا بھی ہے اور ادھر جاتا بھی ہے۔

لو وہ بھی کہتے ہیں ... میں ایک مقدمہ دوسرے کا رو کرتا ہے۔ یعنی جن کے لیے گھر لٹایا تھا (چاہیے تھا کہ وہ داؤ دیں) لیکن اب وہی نام دھرتے ہیں کہ دیکھو یہ بے تک و نام ہے۔

چلتا ہوں تھوڑی دور ... کھلا ہوا شعر ہے۔ حرکیات فنی، تیز رو اور راہبر کے مابین

ہے۔

خواہش کو ... شعر دو ہرے معنی کی انتراقبت یا معنی کے سیال مرکز پر قائم ہے جو خواہش اور پرستش کی کشاکش میں ہے۔ اس کو غالب کی sensuality کی مثال کے طور پر



بھی اکثر پیش کیا جاتا ہے۔ عشق بہر حال پرستش ہے۔ خود غالب کا کہنا ہے کہ چھوڑوں گا میں نہ اس سب کا فر کا پوجنا، چھوڑے نہ خلق کو مجھے کافر کہے البتہ۔ یہاں اسی پوجنے (پرستش کرنے) کے رسی تصور کو بے دھل کیا ہے۔ عشق میں اگرچہ پرستش کو درجہ اعتبار کا حاصل ہے، غالب اس معمول فوقتی ترتیب کو رد کر کے نیا مضمون پیدا کرتے ہیں جو روایتی معمول توقعات کے خلاف ہے لیکن خونے آدم کے عین مطابق ہے اور غالب کی ارضیت سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔

- 410 دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں  
(م) خاک ایسی زندگی پہ کہ پھر نہیں ہوں میں  
یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے  
(م) لوح جہاں پہ حرف مکر نہیں ہوں میں  
حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے  
(م) آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں  
کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے  
(م) لعل و دمرد در و گوہر نہیں ہوں میں  
رکتے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ  
(م) رتے میں مہر و ماہ سے کتر نہیں ہوں میں  
کرتے ہو مجھ کو مع قدم یوں کس لیے  
(م) کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں  
غالب وحیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا  
(م) وہ دن گئے کہ کہتے تھے تو کہ نہیں ہوں میں

1847 کے قید و بند کے سانچے کے بعد جب غالب کی ٹیک نامی کو شدید دھکا لگ

چکا تھا تو 1850 میں میاں کالے صاحب کی کوششوں سے غالب بہادر شاہ ظفر کے دربار میں باریاب ہونے میں کامیاب ہوئے۔ انھیں خلعت و خطاب عطا ہوا، تاریخ نویسی کی

خدمت پر مامور ہوئے اور مشاہیرہ مقرر کیا گیا۔ یہ بے مثال غزل اسی زمانے میں کہی گئی جس کے خیالی پیکروں میں اندرونی درد کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ ہر چند کہ مقطع میں شاہی ملازمت کے اعزاز اور دربار سے وابستہ ہونے پر بادشاہ کو دعا دینے کی بات کہی ہے لیکن غالب کی جدلیاتی وضع سے ظاہر ہے کہ یہ بات اندر سے نہیں آ رہی۔ اس میں درد پردہ irony بھی ہے کہ زندگی بھر کے نقصان کی تلافی اب اس عمر میں ممکن نہ تھی۔ (تجری وہا سے کیا ہو تلافی کہ وہر میں، حیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے) غزل میں ڈھکی اتا کی آواز ہے جس نے برسوں بے انصافی اور ناقدری کا دکھ برداشت کیا تھا۔ شاعر دائم کسی کے در پر پڑا ہوا نہیں ہے۔ اس سے تو وہ پتھری اچھا ہے جسے قربت حاصل ہے۔ (خاک اور پتھری کی مناسبت اور انفرادیت قابل غور ہے)۔ شاعر شکایت کرتا ہے کہ زمانہ اس کے در پہ آزاد کیوں ہے جبکہ اس کی نادرہ کاری کی حیثیت حرف مکروہ کی نہیں ہے۔ قافیہ و ردیف اور پر نہیں ہوں میں / پتھر نہیں ہوں / کافر نہیں ہوں / کم تر نہیں ہوں میں / وغیرہ سے ظاہر ہے کہ داخلی سائنٹوں میں دو مقدمے ہیں اور دوسرے مقدمہ سے پہلے کو برابر پہنچ کیا جا رہا ہے کہ آخر ایسا بھی کیا گناہ سرزد ہوا ہے کہ جس یگانہ روزگار کا مرتبہ آسمان سے بھی کم تر نہ ہو، اس سے قدم بھی کھینچ کر رکھے جائیں۔ شاعر شکوہ سنج ہے کہ کیا اس کی وقعت پتھر کے ان رنگین ٹکڑوں سے بھی کم ہے جن کو زمرد و لعل و گوہر کا نام دیا جاتا ہے۔ کیا فنکار کی تخلیق کا مقصد فقط اتنا ہے کہ اُسے پیالہ و ساغر سمجھا جائے جسے بزم احباب میں تب تک گردش میں رکھا جاتا ہے تا آنکہ وہ گر کے ٹوٹ نہ جائے۔ غزل کے دو مقدمات، اول وہ جو ناقدری زمانہ پر دال ہے اور دوسرا وہ جو رتبہ میں مہر و ماہ سے کمتر نہ ہونے کا مدعی ہے، ان میں جدلیات نفی کی کشاکش اتنی واضح ہے کہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔

گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب

آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں شستر کھلا (م)

جیسا کہ پہلے کہا گیا غالب اکثر شعری تحلیل کو حرکیات نفی سے بر قیادیتے ہیں۔ کہتے ہیں اگرچہ دیوانہ ہوں لیکن دوست کا فریب کیوں کھاؤں۔ یہاں لفظ دیوانہ سے بھی مقصود

دیوانہ پن نہیں بلکہ ایک گونہ فرزاگی ہے، جبکہ وہ دوست بھی جس کا فریب کھانا منظور نہیں شاطر ہونے میں کم نہیں، یعنی ہاتھ میں تو فقط شتر کھلا ہے (غزوہ و ادا کا) لیکن آستیں میں دشمن پہاں ہے (حسن کی جلوہ سامانی کا)۔ کھلا اور پہاں کی کشاکش سے ایچ کہاں سے کہاں پہنچ گیا، مصرع چٹا ہوا جادو بن گیا ہے۔ دوست کی جدلیت اساس تصویر کشی میں محبوب کی فریب کاری کے تئیں طعنی کرشمہ کاری اور دیواگی کی ہشیاری کے خیالی عکس اپنا جواب نہیں رکھتے۔

424

ہے بلکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشان اور

(م) کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور

یارب وہ نہ کہے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات

(م) دے اور دل اُن کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

اہو سے ہے کیا اس گلیہ ناز کو پیوند

(م) ہے حیر مقرر مگر اس کی ہے کہاں اور

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب انھیں کے

(م) لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور

لیتا نہ اگر دل حصیں دیتا کوئی دم چین

(م) کرتا جو نہ مرنا کوئی دن آہ و فغاں اور

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے

(م) کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

ادھر کی غزلیں اکثر و بیشتر مردوف ہیں اور ردیفیں کھلی ہوئی ہیں۔ غزل کو داخلی کیفیت

عطا کرنے، نیز معنی کو گہرائی اور گیرائی دینے میں اور انفرادیت سے معنی کے بسط و کشاد میں

ردیف سے بھی بہت مدد ملتی ہے۔ ہم دیکھتے آئے ہیں کہ جدلیات لفظی غالب کے یہاں

جس طرح افتاد و پختی کا حصہ ہے اور شعری تشکیل میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے، اسی طرح

زمینوں اور رویوں کا انتخاب شعوری بھی ہوگا اور اضطراری و لا شعوری بھی، قطع نظر اس سے

کہ متعدد غزلیں اساتذہ سابق کی زمینوں میں یا کسی دی ہوئی طرح پر لکھی جاتی ہیں۔ غالب چونکہ لفظوں کو تازہ کاری خیال کی بازی گاہ بنانے سے کبھی نہیں چمکتے، انھوں نے ردیوں سے بھی خوب خوب کام لیا ہے۔ یہ بے پناہ غزل عجیب و غریب نشاطیہ کیفیت کی حامل ہے۔ نشان اور گماں اور زباں اور کی زمین پکار پکار کر کہہ رہی ہے کہ یہاں اس معمولی سے حرف ربیعہ اور سے غالب The Other کا کام لیں گے اور بیساختگی سے معنی کے معمولہ رخ کو گھما کر نئے اور انوکھے رخ کو سامنے لاتے جائیں گے۔ نشان اور گماں اور، ہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ جو دکھائی دیتا ہے وہ صرف نظر کا دھوکا ہے، اصلیت کچھ اور ہے، اور مقصود معنی کے اسی غیر متعینہ رخ یا عنصر کی طرف ذہن کو موڑنا ہے۔ دوسرے شعر میں تو تعظیم کی گنجائش ہی نہیں جب تک کہ معمولہ لوازم کی تھلیب نہ ہو، چنانچہ / دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور / شعر کا لطف معنی کی اسی گردش میں ہے کہ یا تو دل ہی اور ہو یا پھر زبان ہی دوسری ارزانی ہو۔

آنکھ ابرو کے نیچے ہوتی ہے سونگہ ناز کو ابرو سے پیوند تو ہے ہی، مگر ابرو کی ایک نسبت کمان سے بھی ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ یہ تیر ابرو سے نہیں کہیں اور سے آ رہا ہے، یعنی حسن کی کرشمہ کاری کی کوئی قضا نہیں۔ نظر تو برحق، گماں اور کہہ کر ابرو کے معمولہ معنی کو بیدار کر دیا ہے اور نظر کے حیر کی حسن کاری کو سحر و اعجاز بنا دیا ہے۔

تم شہر میں ہو ... انوکھا مضمون ہے کہ دل و جان تو تھمارے پاس ہیں ہی، وہ تو واپس ملنے سے رہے۔ بس یہی ایک راہ ہے کہ لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور / یوں دل و جاں کا روایتی تصور رد ہو گیا اور حسن معنی و مضمون آفرینی کی راہ کھل گئی۔

دل نہ دینے اور کوئی دم چین لینے میں حرکیات لٹی ظاہر ہے۔ یہی رشتہ آہ و فغاں کرنے، اور نہ مرنے کی داخلی تشکیل میں بھی ہے۔ مقطع میں 'اندازہ بیاں اور' کی گنجائش بھی اسی طرح نکالی ہے کہ 'اچھے' کے معمولہ معنی رد ہوئے ہیں، گویا غالب کا انداز یہاں اچھے اچھوں سے اچھا بھی ہے اور ہٹ کر بھی ہے۔ غزل کی تازہ کاری کا ابداع اس میں ہے کہ ہر شعر کے سیاق میں سامنے کا بظاہر سادہ سا لفظ 'اور' کسی نہ کسی نئے خیالی پیکر کی کائنات

وضع کرتا ہے اور متعینہ معنی کو سیال کر دیتا ہے جس کا تصور تو کیا جاسکتا ہے تعین نہیں۔

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور 425

تہا مجھے کیوں اب رہو تہا کوئی دن اور (م)

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو طلیں گے

کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور (م)

ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالب

قسمت میں ہے مرنے کی قتنا کوئی دن اور (م)

زمین العابدین خاں عارف جو امراء تنگم کے بھانجے تھے اور جنھیں غالب نے حنفی

کر لیا تھا، عین عالم جوانی (اپریل 1852) میں دارغ دے گئے۔ غالب انھیں بہت عزیز

رکھتے تھے اور 'عابد' روح 'ناقواں' اور 'شیعہ دو دہاں' کہتے تھے۔ انتقال کے وقت زمین

العابدین کی عمر صرف 38 برس کی تھی۔ غالب جن کی کوئی اولاد زندہ نہ رہی تھی اور لے

دے کر عارف ہی سہارا تھے، اُن کی موت سے غالب پر کیا گزری ہوگی، اس کا اندازہ

آسان نہیں۔ یہ غزل انھیں کا مرثیہ ہے۔ اس میں درد و غم کی سمجھ میں نہ آنے والی کیفیت

اور اندوہ و یاس کی وہ تھپی ہے جس کا زہر کام و دامن سے گزر کر رگ و پے میں اتر چکا ہے۔

ہر چند کہ زیادہ تر اشعار واقعاتی ہیں لیکن یہاں بھی حرکیات فنی کی تخلیقی وضع قائم ہے۔ / لازم

تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور / کا جواز دوسرے مصرعے میں تہا کی تھلیب یعنی / تہا مجھے

کیوں اب رہو تہا کوئی دن اور / سے فراہم ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جاتے ہوئے کہتے ہو

قیامت کو طلیں گے۔ دونوں مصرعوں میں لفظ قیامت میں افتراقیت ہے، یعنی آنے والی

قیامت سے تو یہ قیامت بڑھ کر ہے جو عارف کی جہانماری سے غالب پر گزری ہے۔ مقطع

میں جینے کی قتنا کو مرنے کی قتنا سے رد کیا ہے یعنی کون کہتا ہے کہ جی رہے ہیں، بس مرنے

کی قتنا میں مر مر کے جی رہے ہیں۔

رنج سے غمگن ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج

مٹھکیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں (م)

پہلے مصرع میں اظہار عمومی بیان ہے جو روش عام سے ہٹا ہوا ہے، دوسرے مصرع میں تجربے کے حوالے سے دعوائے استدلال ہے کہ خود مجھ پر اس حد تک مشکلیں پڑیں کہ آسان ہو گئیں۔ وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پہلے مصرع میں رنج کی نفی رنج سے کی ہے جو بصورت قول محال ہے، دوسرے میں مشکل کی کثرت سے مشکل کے آسان ہو جانے کی محکم دلیل، منطق شاعرانہ ہے۔ یہ وہی منطق ہے کہ درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا۔ نتیجتاً رنج یا درد یا مشکل کی تکلیف اسی طرح ہو جاتی ہے کہ رنج، رنج ہی نہیں رہتا۔ رنج کو بطور رنج نہ لینا رنج کو مٹا دینا ہے۔ جدلیات نفی کی گردش سے معمولہ حقیقت کو پلٹ دینا غالب کے مزاج و نہاد کا لازمہ ہے۔

نے تیر کہاں میں ہے نہ عیاں کہیں میں

428

گوشتے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے (م)

قول محال کے بارے میں یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ ایسا انوکھا قول جو اپنی نفی یا نفی کی نفی پر مبنی ہو لیکن درپہ وہ منطق شاعرانہ کی رو سے صحیح ہو یا صحیح معلوم ہو۔ شاعری میں سارا کمال اسی انوکھی شعری منطق یا دلیل لانے کا ہے، اور غالب اسی میں اپنا جانی نہیں رکھتے۔ ہر کس و ناکس آزادی کا خواہاں ہے، قفس آزادی اور آرام کی نفی ہے۔ قول محال قائم کرنے کے لیے غالب پہلے تو اس نفی کی نفی کرتے ہیں یعنی قفس جو قید اور تکلیف کی جگہ ہے، اس کو آرام کی جگہ قرار دیتے ہیں۔ اور شاعرانہ منطق سے جواز یوں لاتے ہیں کہ آرام کی جگہ اس لیے کہ قفس میں نہ تو عیاں کا ڈر ہے اور نہ تیر کا۔ اس لیے قفس کی قید باصط رنج و محن نہیں بلکہ باصط آرام و سکون ہے۔ یہ وہی رنج کو رنج سے اور درد کو درد سے رو کرنے یعنی بے اصل قرار دینے والی بات ہے۔ غور طلب ہے کہ غالب کے یہاں جدلیات نفی کا تقابل ان کی شعری عدم تھکید یعنی روش عام سے ہٹ کر چلنے کی خواہش کا نتیجہ ہے یا خود اس کا جوہر ان کی افتاد فانی میں پیوست ہے، یا شاید دونوں ہی ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔

- 429 کچھ مجھیں ہے علم دل اُس کو سنائے نہ بنے  
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے (م)  
میں بلاتا تو ہوں اُس کو مگر اے جذبہ دل  
اس پہ نہ بن جائے کچھ ایسی کہ نہ آئے نہ بنے (م)  
غیر بھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر  
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے (م)  
اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا  
ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے (م)  
بوجہ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے  
کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے (م)  
عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب  
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے (م)

430

یہ بے پناہ غزل بھی غالب کے تخلیقی دُور کے زمانے کی یادگار ہے۔ غشی نبی بخش حقیر جن کی سخن فہمی کے غالب عاشق تھے، ان کے نام 8 جنوری 1853 کے ایک خط میں اس غزل کا ذکر ہے۔ اہم یہ نہیں کہ یہ غزل کب لکھی گئی، اہم یہ ہے کہ غالب نے اس نہایت اہم اور لطیف اور حرکیات لفظی سے لبریز غزل کا پہلا مطلب صحیح نبی بخش حقیر کو سمجھا جن کی نکتہ نبی اور سخن فہمی کے وہ بہت قائل تھے۔ مرزا نے ان کی نسبت غشی ہر کو پال نقد کو ایک قادی خط میں لکھا تھا "خدا نے ایک ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جس نے میری اندھیری رات کو روشن کر دیا۔ اس نے ایک ایسی شمع روشن کی جس کی روشنی میں میں نے اپنے کلام کی خوبی جو تیرہ غنتی کے اندھیرے میں خود میری نگاہ سے غلط تھی دیکھی۔ میں حیران ہوں کہ اس فردانہ نگاہ کو کس درجہ کی سخن فہمی اور سخن نبی عنایت ہوئی ہے، حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہنا جانتا ہوں، مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا یہ نہیں سمجھا کہ سخن فہمی کیا چیز ہے اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں..." (یادگار، ص 82)

غالب کے معاصرین میں وہ شعرا جن کو اپنی اردو دانی اور محاورہ دانی پر ناز تھا، ان کی اردو بھی غالب کی اس اردو کے سامنے دکان بے رونق نظر آتی ہے۔ غالب کی اس دور کی اردو جو سلاست، روانی اور کثرت میں چھری کی طرح اور معنی آفرینی و تدواری میں معشوق کے طرز و پیر و خم کی طرح ہے، جیسا نگلی اور جزالت میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔ اول تو ردیف ہی نفی کیست ہے سنائے نہ بنے، بنائے نہ بنے، جو عرف عام کی توقع کو رد کرتی ہوئی چلتی ہے اور ہر توقع سے نفی توقع ابھرتی ہے جو لطف و ندرت اور انجساط و نشاط کی راہ کھولتی ہے۔ ایجاز و اختصار بھی ایسا کہ زبان نچوڑ جاتی ہے اور مضامنی و آبداری بھی ایسی کہ ہر فعل جیسا تختہ محاورہ کے درجے پر آ جاتا ہے۔ معشوق نکتہ چیں ہے اور بات بات پر بات کاٹتا ہے لیکن ہم بھی غم دل سنائے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس کا بات کاٹنا اور ہمارا اپنی بات کہے بغیر نہ ماننا، گویا پہلے ہی مصرع سے جدائیاتی کشاکش کا منظر نامہ مرقب ہو جاتا ہے، کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے / دوسرے مصرع میں فعل بننا تین بار آیا ہے اور متحدہ یعنی بنانا اپنے لازم یعنی بننا سے مطلب ہوا ہے۔ کیا بنے بات استفہام انکاری ہے اور بات بنائے نہ بنے نفی و رد نفی ہے۔ یہ غزل افعال کی صوتی اور معنوی کرشمہ کاریوں کا نگار خانہ ہے۔ میں بلاتا تو ہوں ... بلانا اور آنا میں دور خفا تھا ہے۔ دوسرے مصرع میں اپنے بلانے کو رد کیا ہے کہ کاش / اس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ دن آئے نہ بنے / یہ اردو ہندی colloquial زبان کی چمک اور داخلی ساخت ہے، اور اس کی کرشمہ کاری غالب کے جادوئی لمس سے کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ پہلے مصرع کو بھی نظر میں رکھیں تو بلاتا، ہڈ پہ (دل)، بن، بن (جائے) دن (آئے) (نہ) بنے، گویا 'ب' کی آواز کی تکرار نفی کی تال پر رقص کنتاں ہے۔ اگلے شعر میں چمپائے نہ بنے یعنی چمپائے نہ چھپنا، جو حسن کی اداؤں میں وہ خاص ادا ہے جس کا دار خالی نہیں جاتا۔ معشوق کے خط کی خصوصیت اس کی رازداری میں ہے، اور کشاکش اس رازداری کے افشا میں ہے جو باعجب رسوائی ہے۔ اس نزاکت کا برا ہو ... میں کمال یہ ہے کہ نزاکت کے رد سے نزاکت کی داو دی ہے۔ یعنی اُن کا بھلا ہونا ہی بھلا نہ ہونا ہے کہ / ہاتھ آدمی تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے / پہلے مصرع



میں جس طرح / بھلے ہیں / کو / برا ہوا سے پلٹ دیا ہے، اسی طرح / ہاتھ آویں / کی تھلیب / ہاتھ لگائے نہ بنے / سے کی ہے۔ زبان کو سچ اس طرح سے گھما دینا اور لطف معنی کو کہاں سے کہاں پہنچا دینا غالب کے کمالات شعری میں سے ہے۔

مقطع قول محال پر مبنی ہے اور ضرب الخس کا درجہ اختیار کر چکا ہے کہ آگ ہیں تو لگانے سے گنتی اور بجھانے سے بجھتی ہے، لیکن عشق وہ آگ ہے کہ نہ لگانے سے گنتی ہے، اور نہ بجھانے سے بجھتی ہے۔ معمول یعنی روایتی تصور کی تھلیب کی ہے کہ یہ آگ کچھ اور ہی آگ ہے۔ غالب کا کلام ترکیب سازی کا اعجاز تو ہے ہی، لیکن جب وہ زمینی colloquial اور بھاشائی عنصر کو ہاتھ لگاتے ہیں تو اس میں بھی جادو بھر دیتے ہیں۔

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے

430

پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے (م)

پردہ چھوڑنا اور اٹھائے نہ بننا کے ضمن معنی میں جدلیات نفی کارگر ہے۔ کائنات کو بطور حجاب تصور کرنا روایتی چلا آتا ہے، گل و رنگ و بہار پردے ہیں، لیکن پردہ اٹھنے نہ اٹھنے کے عین مقام نفی سے یہ کہنا کہ / کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے / معنی کی طرفیں کھولنا اور حجاب کو undefined چھوڑ دینا ہے جو غالب کا خاص انداز ہے۔

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

437

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں (م)

دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستان نہیں

بیٹھے ہیں رکھور پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں (م)

جب وہ جمال و نفوذ صورت میر نیرود

آپ ہی ہو نگارہ سوز پردے میں منہ چسپائے کیوں (م)

تقد حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آوی غم سے نجات پائے کیوں (م)

- وہ غرور عز و ناز ہاں یہ حجاب چاہ وضع  
 راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں (م)  
 ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سکی  
 جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں (م)  
 غالب خشت کے بغیر کون سے کام بند ہیں  
 روئے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں (م)

438

ہم برابر دیکھتے آرہے ہیں کہ ایسی رواں دواں زمینوں میں نفی کی حرکیات سے بدلی  
 کوئی کا حق ادا کرنا اور معنی کی طرفیں کھول دینا غالب کا خاصہ ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں  
 کہ سوالیہ / کیوں / میں شائبہ نفی کا ہے، / کوئی ہمیں ستائے کیوں / غیر ہمیں اٹھائے کیوں /  
 یعنی کسی کو ہمیں ستانے کا حق نہیں، یا غیر کو ہمیں اٹھانے کا حق نہیں۔ مطلع میں دل کی  
 افتراقیت سنگ و عشت سے اور رونے کی ستانے سے ہے جس میں رکن دوم کو رو کر دیا ہے۔  
 بیٹھے ہیں رہگور پہ ہم ... غزل کی شعریات میں ذلت و رسوائی بھول سعادت کے  
 ہے جو بھائے خود ذلت و رسوائی کی تھکپ ہے۔ دیر، حرم، در، آستان چاروں میں نسبت نفی  
 ہے جس سے رہگور کا اثبات نمایاں ہو جاتا ہے۔

جدلیات نفی / نگارہ سوز / میں ہے، یعنی جب دل کو منور کر دینے والا حسن میر غمروزی  
 مثال ہو اور شدت تاب حسن سے نگاہیں خیرہ ہوئی جاتی ہوں، تو خیرگی نظر بھائے خود پردہ  
 ہے مگر حسن کو پردے کی ضرورت کہاں۔ معنی کا تناؤ / نگارہ سوز / بمعنی خیرگی نظر اور / پردے /  
 میں ہے۔

’غم سے نہات پائے کیوں‘ بمعنی غم سے نہات نہیں پائی جاسکتی۔ یعنی غم لازمہ حیات  
 ہے۔ مگر غالب کو تو اپنی بات انوکھی وضع سے اور بچ در بچ رکنا ہے۔ چنانچہ پہلے قول محال  
 قائم کرتے ہیں، ویسے تو زندگی زندگی ہے اور غم غم، دونوں الگ الگ ہیں لیکن غالب کہتے  
 ہیں کہ زندگی اور غم دونوں ایک ہیں۔ اس کے بعد استدلال لاتے ہیں کہ جب تک انسان  
 زندہ ہے غم سے نہات نہیں پاسکتا۔ غم سے نہات نہ پالنے کا رد موت سے کیا ہے۔ شعر

ہدایاتی وضع کا کرشمہ ہے۔

واں وہ غرور عز و ناز ... دونوں مصرعوں میں دو دو مقدمات ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی رو تکمیل ہیں۔ کہاں اور کیوں دونوں نفی اساس ہیں۔ راہ میں پاس وضع کی وجہ سے نہ ملنا اور غرور عز و ناز کی وجہ سے بزم میں نہ ملنا دونوں ایک دوسرے کے مقابل ہیں اور معنی کو کشاکش میں لے آتے ہیں جو بھائے خود ہدایاتی عمل ہے اور باعث لطف ہے۔

ہاں وہ نہیں خدا پرست ... میں خدا پرست اور بے وفا میں تھکا ہے، اور دین و دل عزیز رکھنے کی نسبت خدا پرستی سے ہے جن دونوں کا رد مقصود ہے۔ گلی کی نسبت بے وفا سے ہے جو وجہ کشاکش ہے۔

مقطع کی تعلیٰ سکوں بھی نفی کا پہلو رکھتی ہے جو وضع تعریض ہے۔ ایک طرف غائب خستہ ہے، مگر جسم جس کے بغیر کوئی کام بند نہیں۔ دوسری طرف دنیا ہے جس کی آہ و زاری، بے چارگی اور تنگی سے تھکا کے رشتے میں ہے، ورنہ آہ و زاری سے مانع آنے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ شعر کا لطف اس کی نفی اساس تکمیل اور رو تکمیل میں ہے۔

441 حمد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیہ

(م) ستم بھائے متاعِ ہنر ہے کیا کیہ

442 جو مدی بنے اس کے نہ مدی چنے

(م) جو نامزائے اس کو نہ نامزائے کیہ

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے

(م) روانیِ روش و مستیِ ارا کیہ

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے

(م) طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کیہ

معنی پردہ کی نفی اساس کشاکش اس قدر رواں ہے کہ کسی وضاحت کی ضرورت

نہیں۔

ایمان مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر

کعب مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

ہر چند کہ جو مقدمہ ہم پیش کرتے آ رہے ہیں وہ بڑی حد تک واضح ہو چکا ہے اور مزید کچھ کہنے کی گنجائش بہت کم ہے، لیکن چونکہ ہم نے تاریخی ترتیب کا التزام رکھا ہے اس کو پایہ تکمیل تک پہنچانا بھی اپنا تقاضا رکھتا ہے۔ مزید یہ کہ بغاوت 1857 سے پہلے کے چند برس ایسے حقیقی و فوری اور سرشاری کے ہیں کہ ایک کے بعد ایک ادیبانہی اور تاجپور سے لبریز ایسی لاجواب غزلیں ہوئی ہیں کہ دیکھتے نفی ہے۔ ان کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔ جو کچھ کہا جا رہا ہے فقط اشارتاً ہے۔ ان اشعار کی معجز بیانی اور سحر کاری میں جدلیاتی وضع کو محسوس کر لینا ہی کافی ہے۔

غالب کے ذہن میں جدلیات نفی جس طرح بخولہ جوہر کے جاگزیں ہے اور شعری منطق میں شعوری و غیر شعوری طور پر کار فرما رہتی ہے، اور معنی کے بین قلب میں افتراق کا بیج رکھ کر جس طرح وہ اسے بے مرکز کرتے یا معنی کی قطعیت کو پاش پاش کر کے معنی کی طرہیں کھولتے ہیں، 1853ء کا یہ شعر اس کی بہترین مثال ہے۔ غالب کا تعلق قلعہ معنی سے اور مغل روایت سے بھی ہے جس کے وہ امین ہیں! اور غالب کے مراسم انگریزوں سے بھی ہیں جن کے جلو میں وہ ایک جہان نو کی آمد کو دیکھ رہے ہیں۔ نئی روشنی کا آفتاب تازہ سامنے ہے۔ تاریخ کا ورق پلٹ رہا ہے۔ معنی کی شدید کشاکش دونوں مصرعوں میں ہے اور پورے شعر میں تو اس کی شدت اور بھی فزوں تر ہو گئی ہے۔ دعویٰ و دلیل کی صورت بھی ہے اور نفی اساس بیکریت کی بھی۔ / ایمان مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر! بصورت قول محال ہے۔ انسان یا تو صاحب ایمان ہوگا یا کافر۔ دونوں تو بیک وقت ممکن نہیں۔ ایمان اور کفر میں رشتہ نفی کا ہے اور دونوں باہد گر مخالف ہیں، اسی طرح روکنا اور کھینچنا بھی باہد گر متضاد ہیں، گو یا مصرع میں دوہری نفی ہے جو باعث کشاکش ہے۔ دوسرے مصرع میں تمثیل بطور استدلال ہے کہ کعب مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ ظاہر ہے کہ کعبا کلیسا اور پیچھے آگے نفی مملو ہیں۔ معنی کی بے مرکزیت اور کشاکش ہر درجہ تام ہے۔ ایمان ایک حد

پر ہے کفر دوسری حد پر، اسی طرح کعب ایک طرف ہے کلیسا دوسری طرف۔ دونوں میں قطعییت ہے۔ معنی کا مرکز کہاں ہے، شاید کہیں نہیں۔ رد و رد سے بچ کے عرصہ کا معنی برقیابا ہوا ہے۔ چنانچہ مطلقیت کوئی معنی نہیں رکھتی، حرکیات ہر سبب و علت کو رد کرتی ہے، اس اجتہاد کو بھی اس اجتہاد کو بھی، قلب میں مسئلہ ہے دائیں بائیں کا نقطہ اجتہاد معدوم ہے۔ غالب ہر اجتہاد یا دائیں بائیں کو رد کرتے ہیں اور کشاکش کے نقطہ اتصال پر ملتے ہیں بصورت آزادی، وہ اس طرف کے ساتھ بھی ہیں اس طرف کے ساتھ بھی، لیکن پوری طرح وہ نہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے ساتھ، کعب مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ تاریخ کے ایک عبوری دور کی لائنیں کشاکش پوری ایمانیات کے ساتھ یہاں ہمیشہ کے لیے جیت ہو گئی ہے جو آئندہ بھی ہر ایسی صورت حالات پر بھرپور دلالت کرتی رہے گی۔ غالب میکا کی سیاہ و سفید کے شاعر نہیں۔ بچ کے عرصہ کے شاعر ہیں جہاں اندھیرا اجالا بن جاتا ہے اور اجالا اندھیرا، اور جہاں نئے نئے معنی کے شرارے جلتے بجتے رہتے ہیں۔ غالب کا وحشی طلسمات کیا زماناں و مکاں کی گردش ہدام کی صورت نہیں کہ معنی کے جوہر کو ہر تھمدید سے آزاد و کچھ سکتا ہے۔

443 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

(م) بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

444 ہوئی جن سے توقع عشقی کی داو پانے کی

(م) وہ ہم سے بھی زیادہ نخطِ عشقِ ستم نکلے

محبت میں نہیں ہے فرق بچینے اور مرنے کا

(م) اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کا فر پہ دم نکلے

444 کہاں یگانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ

(م) پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

یہ ایک اور لاجواب غزل ہے جس کے لفظ چلتا ہوا جادو ہیں۔ اس میں تاکید ایسے اسبب افعال پر ہے جو/تکنا/ سے مل کر بنتے ہیں، چنانچہ جدلیات نفی میں بھی زیادہ تفاعل ان

تصویرات کا ہوگا جو 'نکلتے' کے لاحقے کی مدد سے مطلب ہوں گے، دم نکلتے، کم نکلتے، بچ نکلتے، نکلتے، حصے، مٹی ستم نکلتے۔ مطلع حسن بیان کے اعتبار سے عدیم المثال ہے۔ پہلے مصرع میں خواہشوں کی کثرت کا ذکر کیا ہے کہ ہر خواہش ایسی ہے کہ جان نکلتی ہے۔ دم نکلتے، کم نکلتے، دونوں فعلیہ محاورے ہیں۔ دیکھا جائے تو خواہش زندگی کا استعارہ ہے، دم نکلتے زندگی کی نفی ہے۔ لیکن لطیف بیان کی کلید دوسرے مصرعے میں ہے اور اس میں فعل نکلتے نکلتے کی نفی مملو تکرار بھی ہے، یعنی / بہت نکلتے مرے ارمان / لیکن پھر بھی کم نکلتے / اس کم نکلتے میں نفی کی ذرا سی چھوٹ نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

یہاں بھی پہلے توقع باغدی گئی ہے، پھر بدلیل اس کا دو کیا ہے، یعنی وہ ہمارے حال پر ملال کی داغ بیل دیں گے، وہ ہم سے بھی زیادہ جور و جفا کے زمانہ کا شکار نکلتے۔ نکلتے میں کچھ انکشاف کی کیفیت بھی ہے جو توقع کو پلٹنے میں مدد دیتی ہے۔ یہاں رد تکلیل / ہم / کی نہیں بلکہ / جن / کی ہے۔

جینا اور مرنا دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں، محبت اس نفی کی نفی ہے یعنی محبت میں جینے اور مرنے کا فرق نہیں رہتا۔ یہ بھولہ قول محال ہے یا بطور معبر۔ حل دوسرے مصرع میں ہے شعری منطق کے بل پر جو کارگر ہی تھی ہو سکتی ہے جب نفی اساس ہو۔ محبت میں جینے مرنے کا فرق کا عدم اس لیے ہو جاتا ہے کہ / اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں / جس کا فر پہ دم نکلتے /۔

مطلع زبان کی تھلیب اور فعل کو پلٹ دینے کا مجرہ ہے۔ پہلا مصرع جو 'کہاں' سے شروع ہوتا ہے بطور چیستان ہے اور دوسرا جو 'نہ' (اتقا جانتے ہیں) سے شروع ہوتا ہے، وہ بطور حل ہے :

(کہاں) مٹانے کا دروازہ :: اور (کہاں) واعظ

(نکل) وہ جاتا تھا :: (کہ) ہم نکلتے

'جاتا' اور 'نکلتے' جیسے معمولی لفظوں سے غالب نے ابداع کا جو کمال دکھایا ہے اور شعر میں شوق کی جو تڑنگ بھر دی ہے اور طنز کی جو چنگی لی ہے وہ غالب ہی کا حق ہے۔

درد بہت کش دوا نہ ہوا

447

(م) میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا

ہے خبر گرم ان کے آنے کی

(م) آج ہی گھر میں پوریا نہ ہوا

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی

(م) بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

جان دی دی ہوئی اُسی کی تھی

(م) حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

آخری حصہ کی ان غزلوں میں کوئی شعر قلمرو نہیں ہوتا، ہر شعر انتخاب اور لا جواب ہے۔ اچھا ہونا کون نہیں چاہتا۔ درد دوا کے لیے ہے اور دوا درد کے لیے۔ درد کا دوا سے اچھا ہونا، درد کا رواہی مفہوم ہے۔ معلوم ہے کہ رواہی معنی محدود اور اکہرا ہوتا ہے۔ غالب کی روہی خاص رواہی یعنی معمولہ معنی (یا کلیے) کی تحدید کو توڑنے یا چیلنج کرنے کی ہے، تاکہ نئی اور انوکھی بات کا رد دیا ہو۔ نئی کی حرکیات سے سامنے کی بات میں بیچ پڑ جاتا ہے یا آویزش پیدا ہوتی ہے جو بجائے خود معنی کی نادرہ کاری کا در کھولتی ہے۔ یاد رہے معنی کی دیرپائی اس کی ذریعہ ہے۔ غالب کہتے ہیں / میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا / بظاہر قول محال ہے، بات اتنی نہیں کہ مخالف اچھا اور برا میں ہے، غمی سادہ دو جگہ ہے جس نے مصرع کو سادہ نہیں رہنے دیا۔ ذرا فلی کو بنا کر پڑھیں :

میں نے اچھا ہوا = تکلیف میں رہا

برا نہ ہوا = اچھا ہوا

کلمہ نفی کے ہٹا دینے سے جملہ صاف ہو گیا، اشکال جاتا رہا۔ لیکن ساتھ ساتھ معنی کی عدت اور شعریت بھی غائب ہو گئی اور معنی محدود، اکہرا یعنی بے جان اور سپاٹ ہو گیا۔ نئی اساس حرکیات بدیع کوئی میں کیسی کیسی ظلم کاری کرتی ہے اس کا جیسا شعوری و لاشعوری احساس غالب کو تھا یا جیسا ہم اشارہ کرتے آئے ہیں کہ جس طرح یہ غالب کی

اقدار ذاتی میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے وہ غالب ہی کا حصہ ہے۔ وہ کس طرح اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو پلٹ کر انوکھے سے انوکھے پہلو کو سامنے لے آتے ہیں اور معنائی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ درد کا دوا سے اچھا ہو جانا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں لیکن اس کو پلٹ کر غالب غیر معمولی نکتہ پیدا کرتے ہیں کہ چلو اچھا ہوا کہ صحت کش دوا نہ ہونا پڑا۔ لطافت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پہلے مصرع کو بطور امر واقعہ اور دوسرے کو بطور توجہ یا اس کے بالعکس بھی پڑھ سکتے ہیں۔ معمولی لفظوں کی اشاریت حرکیات لفظی کے ساتھ مل کر شعر کو معنی کی ایسی پچھلی بنا دیتی ہے کہ شرار جھڑنے لگتے ہیں۔ پچھلی تو لحد بھر کو مل کر بچھ جاتی ہے، یہاں کرشماتی چمک متن کی معنی پروری کے ساتھ بار بار یعنی قرأت در قرأت پیدا ہوتی ہے۔ یہ جادو نہیں تو کیا ہے۔ (مجھی تو غالب کہتے ہیں میں نے کیا کیا جگر کاوی نہیں کی کیسا ظلم ہے کہ زمانہ نے داد نہیں دی۔ ایک جگہ بطور زہر شکر لکھا ہے، بادشاہ نے آج داودی، کہا مرزا تم بڑے حقے خوب ہوا)

غزل کی ردیف میں نفی جاری و ساری ہے، لگتا نہ ہوا، بے حرا نہ ہوا، بھلا نہ ہوا وغیرہ۔ ہے خبر گرم... پہلے مصرع میں توقع ہے، دوسرا مصرع / آج ہی گھر میں پوریا نہ ہوا / اس کا رد ہے، اور حالات کی حتم ظریفی لطف و انبساط کا در کھول دیتی ہے۔ بندگی میں بھلا ہونا برحق ہے، خدا محبوب ہے اور بندہ عہد۔ بندگی میں بھلا نہ ہونے سے خدائی کا رد لازم آتا ہے، ضرور کی خدائی کہہ کر فطری پر طرکی دھار رکھ دی ہے۔ / جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی / امر واقعہ ہے، لیکن غالب نے دی / دی کے متخالف استعمال سے شعر میں معنائی فضا پیدا کر دی ہے، ہمید دوسرے مصرع / حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا / میں حق کی نفی حق سے کر کے بدلی گوئی کا حق ادا کر دیا ہے۔ ہر ہر شعر طرب انگیز ہے۔

448 قطرے میں وجہ دکھائی نہ دے اور بخود میں ٹھل

کھیل لڑکوں کا ہوا دیدہ چٹا نہ ہوا (م)

یہ شعر عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا کی قبیل کا ہے لیکن منطق مشکوں ہے، یعنی اس میں روایتی نظریہ فنا (مایا) کو subvert کیا ہے اور فنی کی لٹی کرتے ہوئے اثبات قطرہ



کا کیا ہے نہ کہ دریا کا، کہ دیدہٴ چنا (یا عرفان / گیان کی آنکھ) وہ ہے جو قطرے میں دریا کو اور تجو میں گل کو دیکھ سکے، یعنی موجود میں ناموجود کا تصور کر سکے۔ شعر کا لطف اور اک حقیقت کے انوکھے زاویے اور دیدہٴ چنا کے پہنچنے میں اور فنا کی نفی میں ہے، یعنی یہاں عیش منظر میں قطرہ یا تجو ہے اور اسی کی آگہی مقدم ہے۔ یہ رولہب عام کی رو تکمیل ہے۔

لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ 449

جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا (م)

’لاگ‘ اور ’لگاؤ‘ دونوں لگتا سے ہیں۔ غالب کا کمال ہے کہ ان کا ذہن حاضر و غائب کنی کنی معنی کا بیک وقت تصور کر لیتا ہے اور سامنے کے سادہ سے لفظ کو شق کر کے وہ جس طرح اس کو دو طرفہ سمجھا دیتے ہیں، یا دو طرفگی پیدا کر دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ لاگ بمعنی پھیز چھاڑ، لگاؤ بمعنی تعلق خاطر۔ لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ / ہم صحتیت کا بھی اپنا لطف ہے لیکن جس طرح نفی کو مبدل بہ توقع کیا ہے، اور پھر اگلے مصرع میں نفی کی نفی کی ہے، نہ صرف نکتہ آفرینی کا حق ادا ہو گیا ہے، شعر سحر و اجاز کے رہنے پر پہنچ گیا ہے۔ (شعر سے حالی کے سیاق میں پہلے بحث کی جا چکی ہے)۔

کسی کو دے کے دل کوئی نواسخ فغاں کیوں ہو 449

نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو (م)

وہ اپنی غو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں

سنگ سر بن کے کیا چھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو (م)

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر چھوڑنا نظر آ

تو پھر اسے سنگ دل حیرا ہی سب آستان کیوں ہو (م)

یہ غزل بھی نبی بخش حقیر کے ایک خط میں ملتی ہے (1854)۔ لگتا ہے ان کی سخن منہی غالب کی شعر گوئی کے لیے باعث تشویق تھی۔ کسی کو دل دے دینے کے بعد آہ و فغاں کرنا مناسب نہیں۔ لیکن غالب انوکھی دلیل لاتے ہیں کہ جب سینے میں دل نہیں ہے تو پھر منہ میں زباں بھی نہیں ہونا چاہیے۔ زباں ذو معین ہے۔ کیوں ہو بمعنی نہیں ہو۔ نفی در نفی

کی برساتنگی بات سے بات پیدا کر رہی ہے۔

خو بالقابل ہے وضع کے اور سبک سر بالقابل ہے سرگراں کے، کیا / کیوں / سب  
شائبہ فنی رکھتے ہیں۔

سبک دل، سبک آستان، سر پھوڑنا سب میں لطیف مناسبت ہے۔ لیکن انہی / کہاں /  
کیوں / جملہ سوالیہ الفاظ مضمرفنی کے حامل ہیں۔ پہلے مصرع میں / وفا کیسی / کہاں کا عشق /  
کے بالقابل / سبک دل / سبک آستان / ہیں جن میں رشتہ رو کا ہے۔ جب تعلق خاطر ہی  
نہیں تو پھر سبک آستان بھی تمہارا کیوں، اس سے تو تعلق ہی ظاہر ہوگا جبکہ مقصود مکمل قطع  
تعلق ہے۔ غزل کی استغنیائے فضا نے بھی طرفوں کو کھولنے میں مدد دی ہے۔

450

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر اہم

گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو (م)

لفظ ہے جذب دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے

نہ کچھلو گر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو (م)

یہ فتنہ آدمی کی خانہ دہرائی کو کیا کم ہے

ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آستان کیوں ہو (م)

ظاہر ہے کہ یہاں بھی کیوں ہو میں پنہاں لٹی ہے، یعنی نہیں ہے یا نہیں ہونا چاہیے۔

شعر کے کئی کئی معنی ماہرین نے بیان کیے ہیں، لیکن حق بات ہے کہ وہ تمام معنی / ... وہ میرا  
آشیاں کیوں ہوا / کی فنی استغنیائے مضمرف نے پیدا کیے ہیں۔ اول تو آشیاں قفس سے فنی کے  
رشتے میں ہے کہ اب میں قفس میں ہوں، میرا آشیاں بھی ہے۔ دوم یہ کہ آشیاں تو اور بھی  
بہت سے ہیں، کیا ضرور کہ بجلی میرے ہی آشیاں پہ گری ہو۔ اس میں Irony کا پہلو ہے،  
ہر چند کہ توقع یہ ہے کہ / وہ میرا آشیاں کیوں ہوا / لیکن فنی مضمرف یعنی دل کی دھڑکن تو یہی کہہ  
رہی ہے کہ وہ آشیاں میرا ہی ہے۔ اگلے شعر میں کچھلو کو دو رے فصل کے طور پر برتا ہے  
جس میں قطعیت ہے جو باعث کشاکش ہے۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ دہرائی ... شعر کی جان دوسرا مصرع ہے جو دوست کے معمول تصور

کی رد تکلیل کرتا ہے۔ لیکن قصا پہلے مصرع سے بنتی ہے اور اس میں دو مسئلے ہیں، /خشتہ/ اور (آوی کی) /خانہ ویرانی/ غزل کی مناسبت دوست سے ہے برائے طور جو ملی اساس ہے، اور خانہ ویرانی کی مناسبت دشمن سے ہے۔ روایت کی رو سے آسان دشمن ہے۔ شعر کا لطف اس میں ہے کہ ضمیر تم (غزل) کو طعنا دوست کہہ کر دوستی کی نفی اس حد تک کی ہے کہ آسان کی دشمنی بھی اس کے سامنے بیچ ہے۔ معنی کے فور کا یہ عالم ہے کہ دوسرا مصرع جو قول محال کے درجہ پر ہے زبان میں محاورہ بن چکا ہے۔

477 کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز

کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز (م)

دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے

ہے ترے حیر کا چکان عزیز (م)

تاب لائے ہی بنے گی غالب

واقعہ سخت ہے اور جان عزیز (م)

یہ شعر بچتے ہوئے چراغ کی لو میں کیونکہ ہنگامہ 1857 کے بعد کے دس بارہ برسوں میں جان لیوا شعر بہت ہی کم ہوئے ہیں۔ بت بظاہر ایمان کی نفی ہے۔ لیکن اس نفی کی نفی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ بت (معشوق) سے جان کیونکر عزیز رکھوں، اس لیے کہ عشق تو خود درجہ ایمان کا رکھتا ہے اور چونکہ ایمان عزیز ہے اس لیے بت سے جان بچا کر رکھنا ناممکن ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بت (معشوق) جان بھی ہے کہ معشوق کو جان کہتے ہیں۔ شعر میں تین اسم ہیں، /بت/ /جان/ /ایمان/ نفی کے ذرا سے بچے سے تینوں کے معمول معنی بیہ دخل ہو گئے ہیں اور نئے رشتوں سے معنی کے انوکھے نئے پہلو ابھرتے ہیں جو جتنے گہرے کیر ہیں اتنے ہی باعث لطف بھی ہیں۔ اگلے شعر میں حیر کا چکان اتنا عزیز ہے ہر چند کہ دل سے نکل گیا لیکن دل سے نہیں نکلا، یعنی احساس میں گڑا ہوا ہے۔ شعر کا حسن بیان لفظ 'نکلا' کی انفرادیت /دل سے نکلا/ /پہ نہ نکلا/ دل سے /میں ہے۔

مقطع میں دو مسئلے ہیں، یعنی /واقعہ سخت ہے/ اور جان عزیز /دونوں قائم بر نفی ہیں

اور دونوں میں کوئی کی واقع نہیں ہو سکتی، نہ واقعہ اپنی سختی میں کم ہو سکتا ہے، اور نہ جان اپنے نحیف و غزار ہونے سے ہاتھ اٹھا سکتی ہے۔ یہ ایک معنائی صورت حال ہے۔ لیکن نئی جمع نفی توشیح کا حیرانہ رکھتی ہے اور یہی باعث ہے لطیف معنی کا۔

مداول دیمن کے اس مطالعہ کے بعد ابھی کچھ پڑاؤ مزید باقی ہیں۔ اول تو جدلیاتی شعریات جو صدیوں کی گونا گوں تخلیقی روایتوں میں پیوست رہی ہے اس کی نوعیت روحانی و ماورائی ہے، جبکہ غالب کی جدلیاتی شعریات نہ روحانی ہے نہ ماورائی، یہ ارضیت اساس اور غیر ماورائی ہے، اس کی جڑیں کہاں ہو سکتی ہیں؟ دوسرے غالب کے ذہن و شخصیت کی بنیادی خصوصیت یعنی آزادی و وارستگی کا کیا رشتہ اس حرکیات سے ہو سکتا ہے جسے ہم جدلیاتی وضع کہہ رہے ہیں اور جو وارستگی اور معنی آفرینی کو ہمیز کرتی ہے، اور ہر معمولہ و موصولہ کے رد و رد سے آزادی کھلی پر منتج ہوتی ہے؛ کیا فکری اعتبار سے بالواسطہ ہی سہی یہ شوبیہ کی آزادی اور طریقوں کھولنے کے غیر ماورائی، انحرافی، ارضیاتی، جدلیاتی رویے کے مماثل نہیں؟ پھر یہ بھی کہ کیا غالب کی آزادی و وارستگی کے حیرانہ ان کے شخصی و نفسی رویوں اور ان کی شوقی و ظرافت میں گم ہوتے نہیں؟ اور کیا جیسے ان رویوں کی جڑیں شاعری میں پیوست ہیں، کیا ویسے ہی یہ نثر کی مختلفیت میں بھی پیوست نہیں؟ اس لیے کہ شعریات تو ایک ہی ہے اور جدلیاتی یعنی افکار و تخلیقیت بھی ایک ہی ہے۔ چنانچہ ابھی سوال ایک نہیں کئی ہیں۔ ان تمام سوالوں اور مسائل سے حتی الامکان بحث کرنے اور ان کی جملہ جہات پر معروضی و تجزیاتی نظر ڈالنے کی بیش از بیش ضرورت ہے۔ غالب کا ذہن و شخصیت سچ و سچ اور معنائی ہے، اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ غالب کی ہر تفہیم باوجود کوشش کے تھوڑے جھکیل رہتی ہے۔ ہماری کوشش بھی تھوڑے جھکیل نہ ہو، ایسا کوئی اقدام نہیں۔ تاہم ہمارا سفر جاری ہے، اگلے باب میں ہم غالب شعریات، شوبیہ، جدلیاتی یعنی افکار اور آزادی و وارستگی کے اس گمہ در گمہ اور چھیدہ چین دلچسپ بحث کے رو برد ہونے اور ان مشکل سوالات کا احاطہ کرنے کی حتی المقدور کوشش کریں گے۔

مستانہ طے کروں ہوں رو وادی خیال  
تا ہازگشت سے نہ رہے دہا مجھے  
از خورہ گزشتگی میں خوشی یہ حرف ہے  
مورچ غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

## باب یازدہم

### جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات

کارے لب افتادہ ہیں شیفتہ ما را  
مومن نہاد غالب و کافر تزاں گفت  
(لب شیفتہ مزاج شخص سے سہانہ پڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں اسے کافر  
بھی نہیں کہہ سکتے)

آں راز کہ در سینہ نہاست نہ وعظ است  
بر دار توایں گفت و بہ منبر تزاں گفت  
(وہ راز جو سینے میں نہیں ہے وعظ نہیں کہ سب کے سامنے کہہ دیا جائے، یہ فقط  
تخت دار پر ہی کہا جاسکتا ہے منبر سے نہیں)

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
چمن رنگار ہے آئینہ باورہاری کا

ہوں گرمی نکلا تصور سے نورِ رخ  
میں حسیلیپ کھینچی نا آفریدہ ہوں

از ہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئندہ  
طوطی کو عشق جہت سے مقابل ہے آئندہ

شونی اظہار غیر از وحشہ بھنوں نہیں  
لجلی معنی اسد محفلِ نعیمی راز ہے

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تہا  
مطلب نہیں کہو اس سے کہ مطلب ہی برآوے

ہے تو آسوز تو جناب دشوار پسند  
خفت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں لگا

نہ گل نقد ہوں نہ پردہ ساز  
میں ہوں اپنی نکست کی آواز

حرم نہیں ہے تو ہی تو ہاے داد کا  
یاں درد جو جناب ہے پردہ ہے ساز کا



### جدلیاتی وضع غالب کی خاص ذہنی وضع

اوپر ہم نے متداول دیوان اور دونوں قدیم نظموں کی معیت میں متن کے مطالعے کا ایک تجسس بھرا سفر طے کیا۔ اس میں چوبیس بچیس برس تک کی عمر کا وہ کلام بھی تھا جسے مغل، دورازکار، ناقص، خام، مشکل، پیچیدہ یا بعید از فہم قرار دے کر منسوخ کر دیا گیا اور وہ بھی جو انہیں قدیم نظموں سے منتخب کر کے شامل دیوان کیا گیا جو آج شائقین کا سرمۂ نظر ہے۔ ہم نے حتی الامکان ہر طرح کے اشعار یعنی منسوخ و غیر منسوخ، مقبول و نامقبول، نیز متداول دیوان سب پر نظر ڈالی، جہاں ضروری تھا ماہرین و مفسرین کی رائے کو بھی پیش کیا اور اپنے طور پر بھی متن کو دیکھا اور اس کی پرتوں کو کھولنے کی سعی کی۔ حالی و بجنوری کی رہنمائی، دانش ہند کی روایت اور بودھی لکھ و فلسفہ میں جدلیات نفی کے تقاض، سبک ہندی، بیدل کے اثرات، نیز متن کی افہام و تفہیم کی روشنی میں غالب کی لاشعوری اقتلا و ذہنی اور تخلیقی عمل کے بارے میں ہم نے اپنے مقدمہ کو بھی حتی الامکان تجربے کی کسوٹی پر بار بار کسا اور پرکھا اور ملفوظی ساختوں نیز نہ فہم ساختوں کے باہر گر رشتوں اور تخلیقی تقاض میں بھی جھانکنے کی کوشش کی۔ جیسا کہ اشارہ کیا گیا اس سفر میں نسبتاً پیچیدہ اور پراز اشکال

اشعار بھی پیش نظر رہے اور اس نوع کے اشعار بھی جنہیں عرف عام میں سادہ و سلیس و عام فہم یا آسان قرار دیا جاتا ہے۔ امکانی حد تک ہم نے نمائندہ اور عمدہ اشعار کو پیش نظر رکھنے کی کوشش کی، اگرچہ غالب کا ہر شعر انتخاب اور عمدہ ہے، ہر چند کہ ضروری نہیں کہ وہ سب کے لیے ایسا ہی ہو۔ اس مطالعے سے جو نتائج سامنے آئے وہ مختصراً یہ ہیں:

(1) ابتدائے عمر میں غالب نے اپنی انفرادیت کی شدت کے باعث اور فارسی سے اپنی غیر معمولی مناسبت اور قابلیت کا لوہا منوانے کے لیے جو فارسی مظلوب اور فارسی زدہ و کشن اختیار کیا اس میں تبدیلی کچیس برس کے بعد نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے یعنی انیس برس کے بعد ہونا شروع ہوئی۔ جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ وہ کچیس سال کی عمر تک چچہ بھائیوں میں دقت خجی کی داد دیتے رہے اس کے بعد انھوں نے یہ انداز ترک کر دیا، یہ بیان مخالفہ آمیز ہے خواہ اس کو غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو۔ نیز تبدیلی فارسی مظلوب (فارسی نحوی ترکیبوں اور گرامر سے گراں بار) بجایہ بیان میں آئی نہ کہ خیال بندی، و قید خجی، معنی یابی، مضمون آفرینی، یا نازک خیالی میں۔ مضمون آفرینی اور خیال بندی کا تخلیقی عمل برابر ارتقا پذیر رہا اور ہر دور میں جاری رہا، فقط تاہموار فارسی صرفی و نحوی اجزا یعنی پورے کے پورے فارسی مصادر اور لاحقے جو اردو میں جذب نہیں ہو سکتے تھے، انھیں اور ان میں لپٹی ہوئی غیر ضروری خیال بانی و تجریدیت کو غالب نے ترک کر دیا، اور یہ تبدیلی انیس برس کی عمر میں یعنی روایت اول کے بعد واضح طور پر ہونا شروع ہو گئی تھی۔

(2) لوح اور رچاؤ لیے ہوئے رواں دواں، سلیس اور دلنشین اردو میں بھی غالب کا کلام فارسی مظلوب بجایہ بیان کے پہلو بہ پہلو ابتدائے عمر یعنی آغاز شاعری ہی سے ملتا ہے۔ ایسا بہت سا رواں دواں کلام جس کا شمار آج غالب کے مانے ناز اور دلپذیر کلام میں ہوتا ہے انیس سال سے پہلے کا ہے، یا انیس اور کچیس سال کے زمانے کے بیچ کا ہے۔ اس میں اردو و فارسی کی ملی جلی حسن کاری اور استعرازی طرح صدا کی پرکار اور طرب انگیز کیفیت ہے۔ اردو روزمرہ و محاورہ پر حیرت انگیز قدرت بھی روز اول ہی



سے سامنے آتی ہے۔ فارسی تراکیب سازی کا عمل جو غالب کے اسلوب بیان کا خاص حصہ ہے، ساری عمر جاری رہا، اس میں بھی وقت کے ساتھ ساتھ مزید درخشندگی اور خوش ادائی آتی گئی جو ذہنی ارتقا کا لازمہ ہے۔

(3) بچپن برس کے بعد غالب کے کلام میں سادگی و سلاست اور برجستگی اچانک سامنے نہیں آگئی۔ اس کے نقوش روز اول یعنی ابتدائے عمر ہی سے ملتے ہیں۔ غالب کی سادگی نظر کا دھوکا ہے جس سے بڑے بڑوں کو مغالطہ ہوا ہے۔ حالی، آذرودہ، آزاد، سب اس میں شامل ہیں۔ اس سادگی میں لاکھوں بناؤ ہیں۔ غالب کی خیال بندی اور مضمون آفرینی جتنی ان کے اُس کلام میں ہے جس کو فارسی آمیز، پیچیدہ اور دورازکار سمجھا جاتا ہے، ویسی ہی اُن کے اُس کلام میں بھی ہے جس کو صاف اور سادہ اور سلیس کہا جاتا ہے۔ اکثر ایسے اشعار مشکل سے بھی زیادہ مشکل ہیں۔ تخلیق کی جان اس کا لاشعوری اور اضطراری عمل ہے جس کے سوتے کچھ معلوم ہوتے ہیں اور کچھ معلوم نہیں بھی ہوتے۔ شاعری میں ہر چیز اختیاری و ارادی ہو ایسا نہیں ہے۔

(4) غالب کو ہماشائ کے ویسی لفظوں اور روزمرہ سے بھی خدا داد مناسبت تھی۔ وہ آگرہ میں پیدا ہوئے تھے جہاں کی عام زبان پر برج کا اثر تھا۔ غالب کو فارسی سے تو طبعی مناسبت تھی ہی، ویسی روزمرہ اور محاورہ بھی ان کے ذہن و شعور میں رچا بسا ہوا تھا۔ ان کی بعد کی اردو کے رچاؤ اور لوح پر ان ویسی جڑوں کا اثر صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کی جدلیاتی تحقیقیت جس طرح فارسی تراکیب اور درخشندہ بندشوں سے نزہت کاری اور معنی پاشی کرتی ہے، اسی طرح ایسے مقامات بھی کم نہیں جہاں انھوں نے ویسی لفظوں سے جادو چکایا ہے اور ایسا کہ ہاید و شاید۔ انھیں ویسی ہماشائی لفظوں کے پہلو وار استعمال پر عجیب و غریب کمال حاصل ہے، بالخصوص رویوں اور افعال میں وہ مقامی محاوروں اور لفظوں کے جدلیاتی تفاعل سے ایسی ایسی معنی بندی اور حسن کاری کرتے ہیں کہ معنی ویسے معنی گمہ ور گمہ کھلتا ہے۔ ہم نے اپنے تجزیوں میں حتی الامکان ایسے مقامات کو بھی نشان زد کیا ہے۔ غالب کے ہر ایسے بیان کی طرحداری کے اس پہلو پر ہنوز وہ توجہ نہیں ہوئی جو اس کا حق ہے۔ لیکن فارسی کی

احراجی خوش آوازی کے پہلو پہ پہلو غالب کے ہدایاتی تخلیقی عمل کی معنی پابی میں ویسی الفاظ کی کرشمہ کاری بھی ایک اہم عنصر ہے جس پر مزید توجہ کی ضرورت ہے۔

(5) غالب طبعاً نہ العجاب طور پر روش عام سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کی شدید انفرادیت انہیں فرسودہ، پامال اور سامنے کے معمولہ روایتی مضامین و شعریات اور حیرانہ بیان کے خلاف بغاوت پر برابر اکساتی رہتی ہے۔ وہ کسی ایسے معنیاتی، فلسفیانہ، جمالیاتی یا شعریاتی موقف کو سرے سے اختیار نہیں کر سکتے جس پر عوام الناس کی قبولیت کی یا رواج عام یا روشنی کی ہلکی سی بھی پر چھائیں ہو۔

(6) روش عام سے چونکہ وہ ہٹ کر چلتے ہیں، ہر اس چیز کو جو عامیانہ یا پیش پا افتادہ ہے اُسے وہ شدت سے ٹھکراتے ہیں، ان کی مجتہدانہ فکر مزاج عام سے کسی قیمت پر سمجھوتہ نہیں کر سکتی۔ ہر وہ چیز جو پامال، فرسودہ یا مقبول عام ہے، ان کی طبیعت اس سے ابا کرتی ہے، زبان و بیان، معنی و خیال، طرز و اسلوب، ہر جگہ وہ اپنی راہ الگ تراشنا چاہتے ہیں اور اپنے امتیاز و انفرادی مہر لگا کے اپنے تخلیقی دھندلک الگ ثبت کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ طرنگی خیال، جدت آوا اور ندرت بیان ان کے چنی چنی تجسس کا لازمہ ہے۔ ان کے اچھوتے پن اور انوکھے پن کی چھاپ ان کے شعوری عمل میں بھی ہے اور لاشعوری عمل میں بھی۔ اتنا معلوم ہے کہ شعریاتی حیرانہ شعوری و اختیاری بھی ہوتے ہیں اور انشعوری و لاشعوری بھی۔ غالب چونکہ ہر پیش پا افتادہ، معمولہ یا عامیانہ سے انحراف کرتے ہیں اور ان دیکھے، ان سنے، اچھوتے، یا انوکھے کو وضع کرنا چاہتے ہیں، ان کے تخلیقی عمل اور فکر و خیال میں جہاں سبک بندی بشمول بیدل اور فارسی وارو شعریات کے بہت سے حیرانہ کارگر ہوئے ہیں، وہاں ہدایات لہنی یا حرکیات لہنی جو دانش بند اور بودی فکر و فلسفہ کے طور طریقوں میں زندگی کی متناقضات حقیقت کو انگیز کرنے یا اس کے عیدوں کو پانے کا حیرانہ رہی ہے، اس سے حیرت انگیز طور پر مماثل تخلیقی تفاعل کے لاشعوری نشانات غالب کے یہاں قدم قدم پر ملتے ہیں، کہیں خفی کہیں جلی، کہیں پنہاں کہیں ظاہر، کہیں ملفوظی کہیں غیر ملفوظی، کہیں مضر کہیں غیر مضر۔ یہ فنی یا شویہ انداز سے کتنی خالی دکھائی دے، نہایت

بھری پری ہے اور زبان کی طاقت کا سب سے بڑا راز ہے جس سے ہم آگے چل کر مفصل بحث کریں گے۔ خاموشی بھی اسی کا ایک حیرانہ ہے، اس پر ہم روشنی ڈالیں گے۔ غالب کے سوچنے کے حیرانوں میں اس حرکیات کے کئی ابعاد اور اطراف بہت ہیں۔ غالب کیسے سامنے کے معنی کے رد سے معمولہ معنی کی متناقضہ تکلیب کرتے ہیں، یا معنی در معنی کو گردش میں لے آتے ہیں یا متعینہ و موصولہ کو subvert کر کے نئے، نادر یا ان دیکھے معنی کو سامنے لے آتے ہیں یا سامنے کے معمولی سادہ لفظوں کو پیچ دے کر معنائی فضا پیدا کرتے اور معنی و پس معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں یا دو انتہاؤں کے بیچ و بعد لا عرصہ خلق کر کے پورے معنی کو برقیہ دیتے ہیں، متن کے تجزیے میں ہم متواتر اس تخلیقی تعامل اور اس کی گونا گوں جہات کو نشان زد کرتے آ رہے ہیں اس اعتراف کے ساتھ کہ ان میں بعض جہات تجزیے کی زد میں آتی ہیں اور بعض نہیں بھی آتیں۔

(۳) دانش ہند کی مقامی روایتوں سے غالب کا کیا رابطہ تھا اس بارے میں معلومات بہت کم ہیں۔ بیہل کے دانش ہند سے رشتوں کا البتہ پختہ سراغ ملتا ہے اور ماہرین نے اسے نشان زد کر دیا ہے جس سے ہم بحث کرائے ہیں۔ غالب کے بارے میں حالی جاتے ہیں کہ ”دہستان مذاہب“ اکثر ان کے مطالعے میں رہتی تھی۔ ”مہر فیروز“ کے شروع میں ابتدائے آفرینش کے متعلق ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے، یا مثنوی چراغ دیر یا بعض خطوط سے ہندو مذہب کے عقائد کے متعلق بقول شیخ محمد اکرام ”مرزا کی جو غیر معمولی واقفیت ظاہر ہوتی ہے، وہ شاید آج بھی بہت کم مسلمانوں کو ہوگی۔“ (۱) حالی کا کہنا ہے کہ غالب سنسکرت اور فارسی کے حمدا الاصل ہونے سے واقف تھے۔ قاطع برہان کی اشاعت دوم میں ”توافق لسانینا“ کی بحث ساڑھے تین صفحوں میں آئی ہے۔ لفظ ”ماہی شوز“ سے بحث کرتے ہوئے غالب نے میہشور، میہشور اور میہش کی جو بحث اٹھائی ہے اس سے بھی ان کی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ بہت زیادہ نہ جانتے ہوں لیکن بے خبر بھی نہیں تھے۔ وہ غیر معمولی ذہن کے مالک تھے؛ مقامی فضا میں زمینی فلسفیانہ روایتوں کے اثرات کا رگر نہ رہتے ہوں یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا۔

سبک ہندی کی فلسفیانہ خصوصیات و خیال بندی کا تو خمیر ہی مقامی مٹی سے اٹھا تھا۔ اس میں کلام نہیں کہ غالب کی شعریات سبک ہندی کی فلسفیانہ و قیدہ بندی اور بیہل کی شعریات میں رہتی ہی تھی اور ان کی توسیع تھی۔ یہ سب آثار کی اثرات کا گرد نہ رہے ہوں ممکن ہی نہیں۔ مزید یہ کہ اس میں غالب کی غیر معمولی خلقی ایج اور افق و طبع کو دخل نہ ہو ایسا بھی نہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر نوع کے اثرات کو شعوری طور پر ہی اخذ کیا جائے۔ جدلیاتی عمل غالب کی اپنی طبیعت یا اپنی ذاتی ایج یا فطرت یا فکری طور کا حصہ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اتنا طے ہے کہ جدلیاتی تفاعل غالب کی تخلیقیت اور ان کے سوچنے کے طور اور تشکیل شعر کے عمل میں رچا بسا ہے اور موج نہ نہیں کی طرح معنیاتی و لفظی نظام میں جاری و ساری ہے۔ غالب کی کوئی تنہیم اس سے صرف نظر کر کے موضوعی تو ہو سکتی ہے منصفانہ نہیں۔ ابتدائی دونوں مضامین اور متداول دیوان میں قدم قدم پر اس کے نشانات footprints ملتے ہیں جن کی نشاندہی ہم منزل بہ منزل تکرار کی قیمت پر بھی کرتے آئے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ بہت سے اعلیٰ اشعار میں جو برقی تخلیقی رو معنی کا چراغاں کرتی ہے اس کا گہرا رشتہ غالب کے ذہن کی اسی جدلیاتی وضع اور حرکیات لٹی سے ہے، چونکہ اس کے نشانات ابتدائے عمر یعنی چندہ برس کے کلام ہی سے ملنے لگتے ہیں، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیات لٹی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستور خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغاں معنی اور طرحی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہہ مکمل ہو ہی نہیں سکتی۔

خاموشی بطور زبان اور شعریات: ہستی میں نہیں شونہ ایجاد صدا بچ  
نیز: حید یہ کا شعر ہے:

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ جنوں 325

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا (۱۱)

پیارے لال آشوب کے نام ایک خط (1888) میں خود غالب نے اس کے بارے  
میں لکھا ہے:

”پہلے یہ سمجھا جاوے کہ آئینہ عبارت فولاد کے آئینہ سے ہے، ورنہ ملی آئینوں  
میں جو ہر کہاں اور ہن کو بھٹل کون کرتا ہے؟ فولاد کی جس چیز کو بھٹل کر دے،  
یہ شہ پہلے ایک گیر پڑے گی۔ اس کو الف بھٹل کہتے ہیں۔ جب یہ مقدمہ  
معلوم، قواب اس مفہوم کو سمجھے:

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا  
یعنی ابتداء سے تیر سے معنی جنوں ہے، اب تک کمال فن نہیں حاصل ہوا۔  
آئینہ تمام صاف نہیں ہو گیا، پس وہی ایک گیر بھٹل کی ہو ہے، سو ہے۔ چاک  
کی صورت الف کی سی ہوتی ہے اور چاک بیب، آثار جنوں میں سے  
ہے۔ (2)۔

خود غالب کی تشریح سے ظاہر ہے کہ ان کے یہاں معنی کی تکمیل اور کمال فن کا  
ریاض جدلیاتی تعامل سے بندھا ہوا ہے، یعنی دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ علاوہ ازیں ایک  
مفہوم اور بھی ہے۔ دوسرے مصرعے کے چاک گریباں کی جگہ سے شعر راجع بہ معنی جنوں  
ہے کہ اب تک کمال فن حاصل نہیں ہوا، ورنہ روایت آئینہ استعارہ ہے قلب کا اور صیقل  
آئینہ یعنی صفائے قلب؛ یہاں مرغ ہے کمال فن بمعنی شعر کا کمال۔ یعنی آئینہ رنگ و  
کثافت سے پاک ہوگا تو معنی کے نیرنگ نظر کو منعکس کر سکے گا۔ لیکن جنود کمال فن حاصل  
نہیں ہوا۔ اس میں زبان کی ناری کا پہلو بھی ہے (یک الف بیش نہیں) کہ زبان باوجود کوشش  
کے معنی کی تمام جہات کی جلوہ نمائی پر قادر نہیں ہو سکتی۔

زبان کی ناری میں زبان کی خاموشی کے سر شامل ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں زبان

اور خاموشی کے کردار کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے جو جدلیاتی تفاعل میں خاص ہے، اس لیے کہ جدلیاتی تفاعل زبان کی عمومیت کے خلاف پڑتا ہے، اکثر عام زبان یہاں چبکے رہ جاتی ہے، زبان اور خاموشی کی حدیں کھینچے گئی ہیں اور خاموشی جو زبانوں کی زبان ہے، بغیر اس کے کارگر ہوئے معنی کی نادرہ کاری یا معنی بندی کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ زبان میں جو کچھ ہے گھسا پٹا، پیش پا افتادہ اور موصول ہے، خاموشی زبان کا 'غیر' ہے، شوبخ، صفر یعنی لا۔ طرنگی و عمدت کا خزانہ 'لا' یعنی چار کی، سناٹے یا نامعلوم میں ہے۔ زبان محدود ہے جبکہ خاموشی لامحدود ہے، نامعلوم امکانات سے لہالب بھری ہوئی۔ اکثر صوفیا اور شعرا نے زبان پر خاموشی کو ترجیح دی ہے اور معلوم سے نامعلوم کے سطر میں خاموشی سے معنی کا نور یا معنی نادر و نایاب کو کاڑھنے کی سعی کی ہے۔ آئیے دیکھیں کہ غالب اس سے کیسے عہدہ برآ ہوتے ہیں اور بیدل و سبک ہندی کے شعرا اس سے کیسے بچتے آئے ہیں:

غالب کا بولنا ہوا شعر ہے :

دیدہ در آں کہ تا نہد دل بہ شمار دلیری

در دل سنگ بنگرد رقص بتان آزری

یعنی دیدہ دری تو یہ ہے کہ رقص بتان آزری کا جلوہ بھڑکا کلیجہ چیرنے سے پہلے نظر آنے لگے، یعنی کوئی چیز بیشتر "اس سے کہ قوت سے فعل میں آئے ذہن پر ظاہر ہو جائے۔" (3)

یہ معلوم سے نامعلوم کا سفر ہے۔ شاعری میں تخلیق کا سفر بھی معلوم سے نامعلوم کو خلق کرنے کا سفر ہے۔ زبان میں ہر شے معلوم ہو یا ہو سکے ایسا نہیں ہے، زبان میں جتنا معلوم ہے اس سے کہیں زیادہ معدوم ہے۔ مگر زبان کے تاریک حصے اس کے روشن حصوں سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ بیدل کے قول 'شعر خوب معنی ندارد' کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ شعر میں معنی عام زبان کی گرفت سے آگے جاتا ہے، یعنی معنی فقط اتنا نہیں جتنا لفظ بیان کر سکتا ہے۔ مرآۃ الخیال سے روایت ہے کہ ناصر علی سرہندی نے جب کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے تو بیدل نے مختار امیر تقیہم کے ساتھ جواب دیا کہ "وہ معنی جسے آپ تابع لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی

لفظ میں نہیں ساسکتی۔“ (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: باب عشم، مہال)

زبان افتراقیت میں بندھی ہوئی ہے۔ ہرچند کہ لفظ سے لفظ کا سفر معلوم سے معلوم کا سفر ہے، معلوم سے نامعلوم کا نہیں، زبان عمومیت سے آزاد نہیں۔ جب ہم رات کہتے ہیں تو رات کا تصور دن سے قائم ہوتا ہے، جب ہم زندگی کہتے ہیں تو موت، بلندی کہتے ہیں تو پستی، نیک کہتے ہیں تو بد، سیاہ کہتے ہیں تو سفید، یعنی معنی افتراقیت سے تشکیل پاتا ہے۔ زبان اپنے دائروی عمل کی غلام ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ سے مراد ایک اور لفظ ہے جو معلوم سے معلوم کا سفر ہے جبکہ تخلیقی زبان معلوم سے نامعلوم کو کاڑھنے کی سعی کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں یہ لفظ کے جبر سے آزاد ہونے کی لامتناہی جستجو سے عبارت ہے۔

لیکن زبان صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی ہے، تخلیقی زبان میں صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی پہنچی ہے۔ خاموشی زبان کی عمومیت اور آلودگی کے رنگ کو کاٹتی ہے اور اسے اس کے عامیانہ پن سے نجات دلاتی ہے۔ لفظ اور لفظ کے بیچ جگہ خالی ہے، یہ خالی جگہ خاموشی ہے، خاموشی نہ ہو تو لفظ کا وجود ہی نہیں، لفظ سطر اور سطر کے بیچ میں ہی "بین السطور" نہیں، لفظ اور لفظ میں یا لفظ کے حاضر و غائب معنی میں بھی "بین السطور" ہے۔ بین السطور نہ ہو تو سطور یعنی متن کا وجود ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بین السطور جتنا روشن ہوتا ہے تخلیقی زبان اتنی ہی کارگر اور پاکدامن ہوتی ہے۔ عام زبان ترسیل کے بعد زائل ہو جاتی ہے، تخلیقی زبان لفظ ترسیل ہی نہیں کرتی یہ ابلاغ بھی کرتی ہے، چونکہ ابلاغ کرتی ہے اس لیے ترسیل کے بعد بھی زندہ رہتی ہے، یعنی قرأت و رقرأت زندہ رہتی ہے، وقت کے محور پر زندہ رہنا تفہیمیت کی شرط ہے، اس کی سب سے بڑی پہچان اس کی پاکدامنی ہے، پاکدامنی نہ ہو تو تخلیقی زبان اور عام زبان میں فرق نہیں۔

دیکھا جائے تو زبان معنی کے افتراق اور التوا کا کھیل خاموشی کے اندھیرے کی مدد سے کھیلتی ہے۔ زبان کی اصل کی طرح معنی کی اصل بھی خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو نہ معنی پائی ممکن ہے نہ معنی ریختی، نہ معنی در معنی اور نہ پس معنی۔ دوسرے لفظوں میں معنی آفرینی کو جو چیز ممکن بناتی ہے وہ خاموشی ہی ہے۔ گویا زبان میں معنی حاضر و معنی غائب سب

غیاب ہی سے ممکن ہے۔ لفظ محدود ہے اور خاموشی لامحدود۔ خاموشی لفظ کو اس کی تحدید سے آزاد کراتی ہے اور معلوم میں نامعلوم کا درکھولتی ہے، خاموشی کا عمل زبان کے عامیانه پن سے تصادم کا عمل ہے، یہ رواج عام یا مذاق عام سے ٹکراؤ کی صورت ہے جو بہ اعتبار نوع ہدلیاتی ہے۔ لیکن قادی سے منفر بھی نہیں۔ غالب کا نو عمری میں بیدل کی طرف بے اختیارانہ کھینچا یا روش عام سے بہ شدت منفر ہونا مجبوری تھی کیونکہ یہ طبیعت کا اقتضا تھا۔ آگرہ میں مرزا کے عجیب و غریب اشعار پر عام لوگوں کے اعتراض کرنے پر مرزا نے بھڑک کے جو رباعی لکھی تھی اس کی اصل شکل اعظم الدولہ سرود کے تذکرہ مدد منتخبہ میں محفوظ ہے۔<sup>(4)</sup>

اس وقت مرزا کی عمر چودہ پندرہ برس سے زیادہ نہ تھی۔ اس رباعی میں اس وقت صاف صاف انھوں نے ایسے لوگوں کو 'جاہل' کہا تھا:

مشکل ہے زبں کلام میرا اے دل  
ہوتے ہوں ملول اس کو سن کر جاہل  
آساں کہنے کی کرتے ہیں قربائش  
گویم مشکل و مگر نہ گویم مشکل

بعد میں دہلی جا کر انھوں نے 'جاہل' کو 'سخنورانہ کامل' کے 'معنی وارڈ' پیرایہ میں بدل دیا<sup>(5)</sup> (سن سن کے اُسے سخنورانہ کامل)۔ غالب کا اضطراری predicament جو ان کی ہدلیاتی طبیعت کا اقتضا تھا، یہاں صاف ظاہر ہے۔ اور تو اور حالی نے اس رباعی پر جو تبصرہ کیا ہے، اس میں بھی غالب کی اضطراری مجبوری اور ہدلیاتی وضع کا کھلا اعتراف موجود ہے:

”اس اخیر کے مصرع میں دو معنی پیدا ہو گئے ہیں، ایک یہ کہ اگر ان کی قربائش پوری کروں اور آساں شعر کہوں تو یہ مشکل ہے کہ اپنی طبیعت کے اقتضا کے خلاف ہے اور آساں نہ کہوں تو یہ مشکل ہے کہ وہ نرا مانتے ہیں۔ اور دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس باب میں صاف صاف کہتا ہوں تو سخنورانہ کامل کی باجی اور لہو لہائی ظاہر کرنی پڑتی ہے اور اگر صاف صاف نہ کہوں تو آپ مزم طعیرتا ہوں، پس ہر طرح مشکل ہے۔“<sup>(6)</sup>



غالب کی طبیعت کے اقتضا کا حال ظاہر ہے۔ بیدل اس معاملہ میں غالب سے دو ہاتھ آگے ہی تھے۔ دونوں کی طبیعت میں بلا کی مطابقت ہے، زبان کے عامیانہ اور پیش پا افتادہ سے گریز کا یہ جذبہ عوام الناس سے حقارت تک پہنچتا ہے:

داہنایں جہاں بیہودہ درد سرکش بیدل

اگر ہارے نداری التفات چھوٹ ہا غر ہا

(بیدل تم دنیا والوں کے ساتھ بیکار سرکیوں مارتے ہو، تمہارے پاس کوئی بوجھ

تو ہے نہیں، بلکہ گدھوں سے کیا کام؟)

غالب نے بھی ایک جگہ دنیا کے چاہلوں کو گدھے قرار دیا ہے۔<sup>(7)</sup> غالب کی شاعری کا ظہور ان کے عہد کے لیے کسی صدمہ سے کم نہ تھا۔ دیکھا جائے تو غالب کا مطلع سر دیوان ہی غالب کو عامیانہ منظر نامہ سے یکنخت الگ کر دیتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا

140

کافندی ہے ہر بہن ہر چکر تصویر کا (نخ)

اس غزل کے جو پانچ شعر متداول دیوان کے انتخاب میں آئے ہیں ان میں سے تین 19 برس سے پہلے کی عمر کے ہیں، دو کا اضافہ حیدرآباد کے وقت یعنی لگ بھگ 25 برس کی عمر میں ہوا، اسی میں ذیل کا شعر بھی ہے جو غالب کی جدلیاتی وضع کا کھلا اعلان نامہ ہے:

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچائے

140

ندما عفا ہے اپنے عالم تقریر کا (ق ۴)

اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اُس وقت غالب اپنے خود مرکب تخلیقی جدلیاتی اضطراب اور گرد و پیش کی عامیانہ شعریات سے انحراف میں آجئے تھیں اور انہیں اپنے اندر کی آگ اور اپنے حرف کی صداقت پر اتنا اعتماد تھا کہ زمانے کو مسترد کرنے میں انہیں مطلق کوئی تردد نہ تھا۔ وہ علی الاطلاق بیدل سے اپنی ذہنی قربت اور وابستگی پر فخر کرتے ہیں۔ روایت اول (نخ) کے دور میں وہ ’رنگ بہار ایچادی بیدل‘ (141) یا

’عصائے خضر صحرائے خن‘ (151) یا ’آئینک اسد میں نہیں جز نھرے بیدل‘ (176) یا ’طرز بیدل میں ریخت کہنا/ اسد اللہ خاں قیامت ہے‘ (138) کہتے ہوئے نہیں تھکتے۔ بعد میں بوجہ یہ نے کم ہوتی گئی جس سے بحث پہلے کی جانچ ہے (دیکھیے باب ششم) لیکن یہ بھی معلوم ہے کہ بیدل کے اثرات جو غالب کے لاشعور اور تخلیقیت کی گہرائیوں میں پیوست ہو چکے تھے وہ زندگی بھر ساتھ رہے۔ مسئلہ دراصل فقط غراہت اور اشکال کا نہیں تھا، مسئلہ ذاتی افتاد و اضطراب اور تخلیقی اقتضا کا بھی تھا۔ غالب چاہتے بھی تو اس وضع سے بے نیاز نہیں ہو سکتے تھے۔ ’میں وہ سبزہ کہ زہراب آگاتا ہے مجھے‘ (254) کی طرح غالب کی تخلیقیت کی تنقید دو دم کا جو ہر جدلیت میں بجھا ہوا تھا۔ لگتا ہے ان کا ذہن و شعور خیال کو اس کی جدلیاتی جہات کے ساتھ بجلی کے کوندے کی طرح انگیز کرتا تھا اور معمولی عامیانہ یا مانوس کو غمگین کر جلتے بچتے ققنوں کی طرح کچھ دھندلے کچھ روشن معنی کے ان دیکھے ان چھوئے یا انوکھے خطوں کی جلوہ گستری سے سے نئے پیرایوں کا نقشہ خا کرتی تھی، اس سہمی و کاوش میں غالب نے سبک ہندی کے دیبہ اور ہار یک تجریدی اسالیب سے بھی بیش از بیش استفادہ کیا اور استعارہ سازی، تشبیہ کاری، ترکیب تراشی اور جملہ دستیاب شعری لوازم سے بھی جتنا کام لے سکتے تھے خوب خوب کام لیا۔ اشکال و اہمال، وہاڑت، معنی خیزی اور خاموشی کا مسئلہ غالب کا مرکزی مسئلہ ہے۔ ’گویم مشکل و گر نہ گویم مشکل‘ کا مسئلہ غالب کے یہاں دہی یا رواجی نہیں، اس کا تعلق ان کی طبیعت کے اقتضا، افتاد و تمہاد، تخلیقی عمل کی نوعیت اور ذہن و شعور کی نادرہ کاری کے بنیادی مسئلہ سے ہے۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ خاموشی سے شوبھا صرف ایک قدم ہے۔ ’شونیم‘ کا ایک مطلب ہے شام، سکوت، خاموشی، خلا۔ اس مسئلے پر مزید بحث آگے آئے گی کہ شونیم کے بغیر کوئی عدد، کوئی ’قدر‘ بڑے سے بڑی یا چھوٹے سے چھوٹی نہ صرف مکمل نہیں، وجود ہی نہیں رکھتی۔ یہ دانش انسانی اور معنی کا سب سے بڑا خزانہ ہے۔ یہ معنی یا حقیقت کی گندہ اور کلید ہے۔ پانچویں باب میں شوبھا اور خاموشی کے مسئلہ سے بحث کرتے ہوئے ہم نے لکھا تھا بودھی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطہ التماس یہ ہے کہ یہ زبان کو خشک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ زبان ایک تشکیل محض ہے جو رواج عام (routine) یا عامیانہ پن کا

نکار ہے اور فقط ایک حد تک ہی جاسکتی ہے، زبان محویت میں قید ہے اور آزادی مطلق کو نہیں پاسکتی، یا حقیقت کی گند کو بیان نہیں کر سکتی۔ زبان شفاف میڈیم نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے، مراد ہے موضوعیت یا محویت کے رنگ میں جو یکسر آلودگی اور قیمن ہے۔

شونہا کی رو سے خاموشی، ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رمبہ (रम्भ) یا بھید یا انسانی مقدر یا معنی کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے 'خاموشی' یعنی شونہ سے بہتر ہر ایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی واک (वाक्) سخن خاموشی ہی کی ایک قارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سر 'سا' خاموشی کے مائل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور 'اُحد' کی نادر سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لاجھود کی نوید ہے۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لاجھود و مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔

166      ہسان سبزہ رگ خواب ہے زباں ابجاو  
کرے ہے خاموشی احوال بیخوداں پیدا (غ)

227      ازخود گزشتگی میں شوشی پہ حرف ہے  
موج غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے (غ)

234      موشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے  
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے (غ)  
بہار شوش و چمن تھک و رنگ گل دلچسپ  
نیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے (غ)

238 ہوں ہیولائے دو عالم صورتِ تقریرِ اسد  
(غ) فکر نے سوہنی خاموشی کی گریبان کی مجھے

343 مگر خاموشی سے قائمہ اتھائے حال ہے  
(ق) خوش ہوں کہ میری بات کبھی محال ہے

361 نشوونما ہے اصل سے غالب فروغ کو  
(ق+) خاموشی ہی سے اُٹھتے ہیں جو بات چاہیے

شونیتا زبان کی حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ حدود کو تحلیل کرنے، نیز زبان کی موضوعیت اور محویت سے آگے جانے کا فلسفہ ہے۔ حیران کن ہے کہ یہی کشاکش غالب کی تخلیقی افتاد کا بھی مسئلہ ہے۔ کچھ تو حید ہے کہ غالب کئی بار زبان کی آخری سرحد پر ملے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں۔ غالب کے یہاں زبان کی حدود کو توڑنے یا زبان کے روایتی معمولہ کردار کو رد کرنے یا اس سے آگے جانے کی جوتنا اور تڑپ ہے یا آگہی کے تنہی سہیا سے پھسلنے کا جو کرب ہے، اس باطنی درد و اضطراب کا اشارہ وہ بار بار کیوں کرتے ہیں۔ یہ کس لاشعوری احساس و افتاد کا زائیدہ ہے؟

یہ مسئلہ اتنا خارجی نہیں جتنا داخلی و باطنی ہے۔ معلوم و موجود سے نامعلوم و ناموجود کے سفر سے فقط شعرا ہی نہیں، اولیاء، صوفیاء، یوگی اور رشی بھی جموجھٹ رہے ہیں کیونکہ وہ بھی زبان کی رسمیت و محویت سے درا ہو کر باطنی تجسس کا سفر طے کرتے ہیں۔ باطنی و روحانی جستجو اور تحقیق میں خیالِ آخرتی کے آن و دیکھے جزیروں کی باز آفرینی کی جو اندرونی تڑپ ہے اس کی سستی و اضطراب میں فرق زیادہ نہیں، نوعیت ایک ہے فقط مقصود الگ الگ ہے۔ غالب کا مسئلہ روحانی نہیں لیکن حقیقت کو انگیز کرنے (یا حسنِ معنی یا احساسِ آزادی کو پانے) کی غالب کی تھقی سستی و جستجو نیز گدائگی و اضطراب یوگیوں اور صاحبِ ہسیرت عارفوں سے کسی طرح کم نہیں۔ بیدل کی طرح غالب بھی کئی بار اپنے تخلیقی تجربہ میں استغراق و استغاب کی اسی سطح پر ملے ہیں جہاں زبان کے پر جلتے ہیں یا جہاں زبان رکی

معنی سے تہی اور اندر سے خالی ہو جاتی ہے، یا جہاں زبان اور خاموشی ایک ہو جاتے ہیں، یعنی خاموشی جو ذہن و خیال کا جوہر اور اظہار و ابلاغ کا سرچشمہ ہے۔ یہ ممانعت یہاں صاف دکھائی دیتی ہے کہ شوہنچا کا سفر بھی نفی اساس اور غیر روحانی ہے، معلوم و مانوس کو رد کرنے، طرفوں کو کھولنے اور یہ جاننے کی سعی کا سفر کہ زبان کا عمویت شعار عمل اندر سے خالی ہے اور حقیقت یا خیال کی گتہ خاموشی ہے اور سخن جو کچھ اور ہوتا بھی ہے اسی جوہر سے ہے۔ یاد ہوگا کہ بیدل نے بھی 'عرفان' میں سخن کے حوالے سے اس نوع کی گفتگو کی ہے کہ خاموشی معنی سے لبالب بھری ہوئی ہے۔ (بجی ہات کبیر اور صوفیا بھی بار بار کہتے ہیں۔ دیکھیے باب چہارم) غالب کے یہاں بھی یہ مسئلہ اور اس سے نہرو آرمائی روز اول سے ملتی ہے۔

غالب عارف نہیں ہیں لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بیخودی کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان کا راستہ بیخودی یا فنا کا نہیں، اُن کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعے طلسم کدۂ کائنات کے روہرو ہوتے ہیں اور جہان معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔ غالب جدلیاتی وضع سے خاموشی کے اُس محاورہ کو خلق کرتے ہیں جس کو اُن کا عہد بھول چکا تھا۔ غالب کی شاعری اس احساس کی گواہی دیتی ہے کہ نیرنگ معنی کے طلسمات کے روہرو ہونے کا واحد ذریعہ وہ زبان ہے جو عامیانہ یا معمولہ کو رد کرتی ہے، یا جہاں بظاہر لفظ بے صدا ہو جاتا ہے۔ فرہنگوں اور لغات میں ہزاروں مصطلحات اور الفاظ ہیں لیکن طلسمات حقیقت فقط خاموشی کی گرفت میں آتا ہے اور اس کی کلید یہی تناقضات کی زبان یا بے زبانی کی زبان ہے۔

یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں۔ جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دعویٰ کرتا ہے کہ بھگوان الیشور فقط سنسکرت جانتا ہے، سنسکرت دیوہانی ہے، دیوتاؤں کی زبان، دیوتا صرف سنسکرت جانتے ہیں۔ کوئی غیر ذات سنسکرت کو ہاتھ لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈالوا دیتے تھے، زبان کنوا دیتے تھے۔ یہودیوں کا خدا فقط عبرانی جانتا ہے، عیسائیوں کا انگریزی، کسی کا عربی، کسی کا چینی، کسی کا جاپانی، گویا

خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں ظلم کدہ کائنات فقط ایک زبان سے نکلتا ہے، یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔ غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ غالب کی حقیقت اس محاورہ کی بازیافت کرتی ہے۔ زبان کی آلودگی نے انسان کو چھوٹا، محدود اور تنگ نظر بنا دیا ہے، شخصیتیں سکڑ گئی ہیں، انسان اپنے اندر بند ہو گیا ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے چھوٹا اور پایاب ہو جانے کے خلاف احتجاج ہے۔ غالب کا محاورہ عرفان و سلوک کا نہیں، معنی آفرینی، حسن پروری اور کثیر الجہتی کا ہے اور اس کی گرہ وہاں کھلتی ہے جہاں عمومیت اور کثافت گرد کی طرح زبان سے گر جاتی ہے اور انسانیت اپنی فطری معصومیت کی بے لوث زبان سے نکلے ملتی ہے۔ رمضان کے مہینے میں آرزو نے جب غالب کو چومر کھیلنے ہوئے دیکھا تو کہا، سنا ہے رمضان کے دنوں میں شیطان بند رہتا ہے۔ غالب نے کہا، یہی تو وہ کوٹھری ہے جہاں شیطان بند ہے۔

ایک ایسے دور میں جب انسان خدا کی زبان جاننے کا دعویدار تو بہت ہے لیکن خدا تو دور رہا، ایک انسان دوسرے انسان کی زبان نہیں سمجھتا۔ عقیدوں، فرقوں، ذات برادر یوں، مسلکوں اور زبانوں کی ریل پیل میں انسان انسان سے، انسانیت کے حسن سے، محبت سے، اس کی معصومیت سے دور ہو گیا ہے، غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے، یہ زندگی کے حسن و نشاط، اعتبار و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو اذسرفہ بھال کرنے کی شاعری ہے۔ ذیل کے اشعار کو قدرے اطمینان سے ملاحظہ کریں از خود اندازہ ہوگا۔

44 طرز آفرین کتہ سربل طبع ہے  
آئینہ خیال کو طوطی نما کہوں (مء، منتخب)  
(یہ شعر بخ سے پہلے مء، منتخب میں درج ہوا یعنی جب غالب کی عمر 18 سال تھی)

طاہر در رکاب ہے ہر ذرہ آہ کا  
یارب نفس غبار ہے کس جلوہ گاہ کا (بخ)

- 165 جگر سے لونی ہوئی ہوگی شاں پیدا  
(غ) وہاں دُش میں آخر ہوئی زباں پیدا
- 176 آہنگِ عدم نالہ بہ کہسارِ گرو ہے  
(غ) ہستی میں نہیں شوقِ ایجادِ صدا بچ
- 186 ہوں فحشیِ یمنِ حسرتِ دیدارِ اسد  
(غ) مرہ ہے شانہ کشِ طرزا، گفتارِ جنوز
- 207 ادب نے سوئی ہمیں سرمہ سائی حیرت  
(غ) زباں بست و چشم کشادہ رکھتے ہیں
- 211 دیتا ہوں کشکاش کو خن سے سرپیش  
مضربِ تارہاے گلوے بریدہ ہوں
- 228 فکرِ خن بہاتِ پردازِ خانگی  
(غ) دور چراغِ سرمہٗ آواز ہے مجھے
- 238 کو نفس و چہ ظہارِ جرأتِ عجزِ آشکار  
(غ) در تپشِ آہاں شوقِ سرمہٗ صدا نام ہے
- 239 چشمِ خوباں خانگی میں بھی نوا پرداز ہے  
(غ) سرمہ تو کہوے کہ دورِ شعلہٗ آواز ہے
- 240 شوقِ اظہارِ غیر از دُشِ مجنوں نہیں  
(غ) لیلیٰ معنی اسدِ محملِ نظیرِ راز ہے
- 241 کوہ کے ہوں بارِ خاطرِ گر صدا ہو چاہئے  
(غ) بے تکلف اے شرارِ جستِ کیا ہو چاہئے

- 245 گلزارِ تمنا ہوں گلچینی تماشا ہوں  
(غ) صد نالہ اسدِ بلبلِ دو بہ زباںِ دانی
- 247 زباں سے عرضِ تمناے خاموشی معلوم  
(غ) سحر وہ خانہ براندازِ گفتگو جانے
- 252 گدے طاقِ تقریر ہے زباںِ تجھ سے  
(غ) کہ خاموشی کو ہے چراغِ بیاںِ تجھ سے
- 340 لے سروِ برگِ آرزو نے وہ و رسمِ گفتگو  
(ق) اے دل و جانِ خلق تو ہم کو آشنا سمجھ
- 344 دل مت گنوا خبر نہ کسی سیرِ ہی کسی  
(ق) اے بے دماغِ آبدِ تشالِ وار ہے
- 349 نہ سناؤں کی تمنا نہ صلے کی پردا  
(ق) گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ کسی
- 357 نہیں گر سروِ برگِ اوداکِ معنی  
(ق+) تماشاے نیرنگِ صورتِ سلامت
- 360 ہاتھ جو دل سے یہی گری کر اندیشے میں ہے  
(ق+) آگینہِ بھدی صہبا سے پگھلا جائے ہے
- 383 گنجینہٴ معنی کا ظلم اس کو سمجھے  
(1833) جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے
- 397 بجلی اک کوندِ معنی آنکھوں کے آگے تو کیا  
(1847) بات کرتے کہ میں لبِ سخنِ تقریر بھی تھا



غالب نے اس راز کو پالیا تھا کہ عام زبان خوبہ نگ پرست کے پنے کی طرح ہے جو اپنی ہی دم کو پکڑنے کی کوشش میں کاوے کا ٹار پتا ہے۔ جبکہ زندگی ایسی پھیلی ہے جو عام زبان سے بوجھی نہیں جاسکتی، یہ ایسا عہد ہے جسے عام زبان جو سیاہ و سفید یا دو اور دو چار میں جی ہوئی ہے کھول نہیں سکتی۔ منطق یا علم جدلیات بھی اس تناظر میں لغو محض ہے کہ وہ فقط دوسرے فریق کو غلط ثابت کر سکتا ہے، نئے اور غادر کی تشکیل سے عاجز ہے۔ روایت ہے کہ سسلی کا ایک نوجوان ستراط کے پاس آیا اور کہنے لگا، ”سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔“ ستراط نے پوچھا، ”تم سسلی سے آئے ہو؟“ نوجوان نے کہا، ”ہاں،“ ”تو کیا تم جھوٹ بول رہے ہو؟“ یعنی اگر تم سچے ہو تو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ سچ ہے تو تم غلط ہو۔ عام زبان اور عقل محض دونوں منطق اساس ہیں۔ یہ بحث تو کر سکتے ہیں، فریق کو غلط تو ثابت کر سکتے ہیں، کائنات کی سزیت کے رازدان نہیں ہو سکتے۔ زندگی کی سزیت معمولہ زبان و ذہن سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ جدلیات فنی کے معاملے سے غالب کی ہار غیر معنی نوع کے تجربہ کے درمیان ملتی ہیں۔ غیر زبان یا بے صدا زبان اسی قبیل سے ہے۔ غالب کی شعریات باور کراتی ہے کہ عام زبان کی وجہ بندیاں اور تضادات عقل عام کے قائم کردہ ہیں۔ یہ اصل نہیں ہیں، دن رات میں رات دن میں، اندھیرا اجالے میں اجالا اندھیرے میں، خط دائرے میں دائرہ خط میں بدل جاتا ہے، چیزیں اتنی الگ الگ نہیں ہیں جتنی نظر آتی ہیں، تضادات کی انفرافیت اتنی اصل نہیں جتنی عرف عام میں نظر آتی ہے۔ یہی معاملہ حسن و عشق، جبر و وصال، قرب و دوری، نشاط و غم یا رنج و راحت کا ہے۔ یہ سب زندگی کے معنائی اسرار کے متنوع ہیراے ہیں۔ اوزان کے عہد یا ان کی کلمہ میں اترنے کا ایک ہیرا یہ زبان کی انفرافیت اور عمومیت کو شق کرنے یا اس سے درا ہونے کا ہے جس کی قدیمی مثال شونیت میں ملتی ہے یا جدلیات فنی کے ان ہیراؤں میں جو دانش ہند اور سبک ہندی سے چلے آتے تھے۔ غالب کی ارضیت آشنا اور انسان اساس شعریات میں یہ جدلیاتی ہیراے ایک آرٹ، ایک کمال فن کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں جو مہارت ہے زندگی اور انسانی رشتوں کو بہت در

جہت کھولنے، حیرت کدہ کائنات کے نیرنگ نظر سے معنی کی گونا گوں کیفیات کو اخذ کرنے اور کشف و بصیرت کا کبھی نہ بند ہونے والا دروازہ کرنے سے۔

خاموشی کو زبانوں کی زبان یا خاموشی کو لسانی عمل کا حصہ سمجھنے کی روایت مختلف تہذیبوں میں مختلف پیرایوں میں ملتی ہے اور دنیا بھر کی مصوفانہ فکر کا حصہ ہے۔ اسلامی روایت میں بھی چلہ کشی، ذکر غفلتی، استغراق، جذب و کشف، بیخودی، گمشدگی، مختلف تصورات کے مختلف درجات اور مقامات ہیں۔ لیکن جیسا کہ ہدایات نفی کی فلسفیانہ روایت سے بحث کرتے ہوئے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ”تھون (1994)“ (خاموشی) بطور باطنی واردات کا جیسا فلسفیانہ نظام دانش مند میں چینی روایت سے بھی پہلے پایا جاتا ہے ایسا شاید کہیں نہیں ملے۔ بعض روایتوں میں اسے بطور ’یوگ‘ یا بطور ’روحانی‘ اختیار کرنے کا بھی چلن رہا ہے۔ یا پھر language of unsaying ہے، یعنی جو نہیں کہا جاسکتا اس کو کہنے کا عمل یا بذریعہ استغراق (روحانی) باطنی واردات کے کشف کا عمل۔ یہ ظاہری آنکھوں کے عمل سے ہٹ کر دیکھنے اور سوچنے کا عمل ہے، اس ذہن و شعور سے جس جو میکا کی زبان کی محسوس کا شکار ہے۔ زبان تعینات میں قید ہے۔ داخلی واردات مذہبی ہو یا تخلیقی تعینات کی زبان سے دور ہو جاتی ہے خصوصاً جب وہ یکنا و نادر ہو، معنائی ہو یا سزیت کی کیفیت رکھتی ہو۔ داخلی واردات کی یکنائی میکا کی ذہنی و شعوری عمل سے آگے جانے میں ہے اس لیے کہ زندگی اور کائنات بجائے خود معنی ہے، چنانچہ اس کے اسرار میں اترنے کا عمل بھی معنائی اور سزیت مملو ہے۔ آج کل ایسے کھلونے عام ہیں (Sudoku) جن کے مختلف اجزاء کو آگے پیچھے سرکاتے رہنے سے حل نکل آتا ہے۔ ایک فلسفی کا قصہ ہے کہ کمرس کے موقع پر اس نے اپنے بچے کو تختہ دینے کے لیے ایک معنائی puzzle خریدنا چاہا۔ میگزین جو بھی puzzle لاکر دیتا فلسفی جو خود ریاضی و منطق کا ماہر تھا اسے چٹکی میں حل کر دیتا۔ اس نے فرمائش کی کہ کوئی ایسا کھلونا لاؤ جو پرانے آسان کھلونوں سے الگ ہو جس کے حل کرنے میں کچھ ذہنی مشقت بھی ہو۔ میگزین نے ایک اور کھلونا لا کے دیا۔ فلسفی نے کافی مغز ماری کی، اب کی puzzle نے حل ہو کر نہیں دیا۔ فلسفی نے شکایت کی کہ یہ تو بیکار ہے، یہ تو حل

ہو کر نہیں دیتا، میں ماہر ہو کر اسے حل نہیں کر سکتا تو بچہ کیونکر حل کر سکے گا۔ دکا مدار نے کہا اس کی ساخت ہی ایسی ہے کہ کوشش کے باوجود لا ٹھل رہے۔ یہ کھلونا دنیا کی مثال ہے۔ دنیا ایسی puzzle ہے جو حل ہوئی نہیں سکتی۔ بیدل نے کہا تھا ”دنیا ایسا معما ہے جو کچھ میں نہیں آ سکتا۔“ (دیکھو باب ہشتم)

کائنات ایک معما ہے، خاموشی کا تفاعل اور جدلیاتی پیرایے اس کے رومرو ہونے اور اس کے طلسمات و نیرنگ نظر سے معنی کا نور کاڑھنے اور جمال آفرینی کا کارگر طور ہیں۔ غالب کے اردو کلام سے کچھ مثالوں کو ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ سبک بندی میں یہ روایت صدیوں پر محیط ہے اور قہوں تک اتری ہوئی ہے۔<sup>(8)</sup> عرفی سے غالب تک کچھ اشعار دیکھیے، قند پارسی کی اپنی روایت ہے، مقامی جڑوں کا فلسفیانہ تفاعل کا اگر نہ ہو اس سے انکار ممکن ہی نہیں:

عرفی

منکر مشو چو نقش نہ بینی کہ اہل رح  
لوح و قلم گداشتہ تحریر می کنند  
(نقش نظر نہ آئے تو بھی اس کا منکر نہ ہو، اہل رح تو لوح و قلم کو بنادیتے ہیں  
اور تحریر کرتے ہیں)

عرفی

زبان نکتہ فردماند و راز من باقیست  
بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست  
(زبان نکتہ جان کرنے سے عاجز رہ گئی راز تو ابھی باقی ہے، سخن کی بضاعت  
تمام ہوئی لیکن سخن باقی ہے)

عرفی

یک سخن نیست کہ خاموشی ازاں بہتر نیست  
نیست نیلے کہ فراموشی ازاں بہتر نیست  
(ایک بھی سخن ایسا نہیں کہ خاموشی اس سے بہتر نہ ہو، ایک بھی علم ایسا نہیں کہ  
فراموشی اس سے بہتر نہ ہو)

محمد قلی میل

سازد خوش تا من حیرت فزوده را  
گوید شنوده ام سخن ناشنوده را  
(تاکہ میں حیرت زدہ خاموش ہو جاؤں، معشوق کہتا ہے اب نے وہ بات سن لی  
ہے جو اس نے سنی ہی نہیں)

نظہوری

تو ادا رنج نہ ای ورنہ تھافل نگہ است  
تو سخن رنج نہ ای ورنہ خوشی سخن است  
(تو ادا رنج نہیں ورنہ تھافل بھی نگاہ ہے، تو سخن رنج نہیں ورنہ خوشی بھی سخن ہے)

فیضی

کاند و کلک چہ از سوز دلم برتابد  
خس و خاشاک بکف دارم و آتش چیز است  
(کاند و قلم میرے سوز دل کو نہیں پائے، خس و خاشاک میری مٹی میں ہیں اور  
آگ بھڑکی ہوئی ہے)

نظیری

جو ہر بینش من در تہ زنگار بماند  
آں کہ آئینہ من ساخت نہ پرداخت وریغ  
(میری بینش کا جو ہر رنگارنگی تہ میں چھا رہا، افسوس کہ جس نے میرا آئینہ نکالا  
اسے پوری طرح نہ چمکایا)

ناصر علی سرہندی

دگنمای طرازو کارواں ہا شہرت عطا  
خوشی چون زہد بیروں شود شور جرس دارد  
(عطا کا نظرنہ آتا اس کی مسلسل شہرت کا باعث ہے، خوشی بھی جب حد سے گزر  
جاتی ہے تو جرس کا شور بن جاتی ہے)

بیدل

ساز وشت چھتے ساکن نیست  
ظاہر ہر چند پر زند ہاکن نیست  
کو ہر دو جہاں بہ گفتگو خوں گردو  
حرفے کہ خاموشی پہ رسد ممکن نیست

(ساز وشت دراصل خاموشی نہیں ہے۔ ظاہر کتنا ہی دور مارے وہ باطن نہیں ہو سکتا ہے۔ دونوں جہاں گفتگو میں بھٹے ہی خون ہو جائیں۔ حرف جو خاموشی تک پہنچ جائے اس تک پہنچنا ممکن نہیں)

بیدل

باچہ کس حدیث نہ گفتن نہ گفتہ ام  
برگوش خویش گفتہ ام و من نہ گفتہ ام  
(میں نے کسی سے نہیں کہا کہ حدیث دل کسی سے نہ کہو، یہ بات میں نے فقط اپنے کان میں کہی ہے اور میں نے نہیں کہی ہے)

بیدل

اے بسا آئینہ کز درد تغافل ہائے حسن  
خاک شد در زیر زنگ و جوہرے پیدا نہ کرد  
(ہائے کیسے کیسے آئینے حسن کے تغافل سے زنگ کی تہ میں دبے رہ گئے اور ان کا جوہر باہر نہ آ سکا)

بیدل

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زہاں  
باہرہ شوئی مقیم پردہ ہائے راز ماند  
(الہوس کہ کیسے کیسے نامحرمی زہاں کی نامحرمی سے راز کے پردوں میں دبے رہ گئے)

بیدل

نہیست بیدل غیر از اظہار عدم اندر جہاں  
تافشوش پردہ از رخ برگزند آواز بود

(بیدل عدم کے اظہار کے سوا دنیا میں کچھ نہیں ہے، جیسے ہی فوٹی رخ سے غائب  
سرکاتی ہے آواز میں پاتی ہے)

بیدل

خُن اگر ہم معیشت نیست بے کم و بیش  
عبارتِ نیست فوٹی کہ احتساب نہ دارو  
(خُن بھلے ہی سرسرمعنی ہواں میں کی بیشی کا امکان رہتا ہے، البتہ عمارت جو  
فوٹی ہے اپنا جواب نہیں دے سکتی)

بیدل

گر بہ پرواز و گر بہ سستی تھیدن رفتم  
رفتم اما ہم جا تا نہ رسیدن رفتم  
(پرواز یا سستی سے میں بھٹکا دوڑتا بیٹھا اور اگرچہ ہر جگہ بیٹھا لیکن کوئی نہ پہنچنے  
تک پہنچا)

غالب

خُن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر  
نہ شود گرد نمایاں زرمِ توسن ما  
(میرا خُن (روحانے لطافت) تحریر کی زد میں نہیں آسکتا، میرے رمِ توسن کی  
خوبی ہے کہ اس سے گرد نہیں اٹھتی)

غالب

باشدش بخنے کشنِ توں پہ کاغذِ دو  
برو کہ خواہد علم ہاے معدنی دارو  
(اس کا کوئی خُن کاغذ پر نہیں لکھا جاسکتا، خبر کرو کہ میرے پاس گہر ہیں جو معدن  
ہی سے نکالے جاسکتے ہیں)

غالب

طولِ سفر شوق چہ پر کی کہ دریں راہ  
چوں گردِ فردِ ریختِ صدا از جرس ما  
(سفر شوق کی دوری کو کیا بچھتے ہو کہ خود صدا مانگہ گرد جرس سے جھونگی ہے)

جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات جدلیات عربی مادہ 'جدل' سے ہے۔ اردو میں بطور اصطلاح جدلیات کا چٹن زیادہ قدیم نہیں ہے، بمعنی منطقی بحث و استدلال کا علم یا معمول جسے کسی قضیے کی صداقت کو پرکھنے یا رد کے لیے بروئے کار لایا جائے جیسا کہ اوپر ہم نے سسلی کے نوجوان کے معاملے میں دیکھا۔ مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانت اور ہیگل کی مرہون منت ہے، لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور انجیلز کے 'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادے کے نظریہ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا استخراج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہو کر منقلب ہو جاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ عام ہوئی۔ لیکن دانش ہند میں ہدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے جدلیات نفی کے بطور جس میں قضیہ در قضیہ ثابت کیا جاتا ہے کہ کائنات سوائے 'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل 'برہم' (ذات مطلق) ہے زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کر سکتے۔ (دیکھیے باب سوم)

Negative Dialectics اور نو کی مشہور کتاب کا بھی نام ہے جس میں کانت اور

ہیگل کی جدلیات کو چیلنج کیا گیا ہے (1966، انگریزی ترجمہ 1973)۔

مارکس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے ہیگل کی جدلیات کو جو سر کے بل کھڑی تھی بھروسے پر کھڑا کر کے اس کی کایا پلٹ کر دی، اسی طرح بودھی فکر بالخصوص ناگارجن نے اپنشدوں کی مادائی جدلیات کو مایا اور آتما پر ماتا کے پتھر سے نکال کر غیر مادائی ارضیت اساس 'شونیتا' میں بدل دیا، جو انسانی آگہی و دانش کا نقطہ انتہا ہے اور جس کی رو سے کسی بھی شے کا وجود بالذات طور پر ثابت نہیں، ہر ہر شے چونکہ قائم بالغیر ہے، اس لیے 'شونیتا' یعنی محتاج اصل ہے۔ نفی و رد نفی کا یہ فلسفہ اس حد تک بے لوث، منزه اور انکاری ہے کہ اس میں کسی نوع کے جوہر یا ذات مطلق کی گنجائش نہیں (تلمیل کے لیے دیکھیے باب چارم)۔ دوسرے لفظوں میں جہاں ہیگل کی جدلیات ذاتی تفوق پر استوار ہے یا

مارکس کی جدلیات مادیات اساس ہے، یا انٹیکسڈوں کی جدلیات ماورائیت اساس ہے، اور یہی کیفیت متصوفانہ جدلیاتی رویوں کی ہے جو سب کے سب ماورائیت اساس ہیں، ان سب کے مقابلے میں بودھی شریعت نہ ماورائیت اساس ہے نہ مادیات اساس۔ یہ اس حد تک منزہ اور ریٹیکل ہے کہ اپنی جدلیاتی سوچ کی تیز دھار سے ہر تعین کو کاٹ دیتی ہے، کسی قضیہ کو بند نہیں کرتی اور طرفوں کو کھلا رکھتی ہے۔ کائنات و برکات کا مقصود ذہن انسانی کے تفوق کو ثابت کرنا تھا، مارکس و انجیلز نے اس سے سماجی ساخت کو بدلنے کی بشارت دی۔ دانش ہند یا متصوفانہ فکری رویوں کا مقصود وجود یا ذات مطلق کی کلمہ کو پانا، یعنی گیان و حیان یا عرفان و سلوک یا معرفت حق کے درجات کو طے کرنا ہے، جبکہ بودھی فکر یا شریعت میں ایسا کچھ بھی نہیں اس لیے کہ حقیقت کی نوعیت لائنل ہے، حقیقت متناقصہ ہے۔ اس کی متناقضانہ نوعیت کو کھولتے جانا اور قبول کرنا ہی اس کی کلمہ کو پانا ہے۔ شریعت کا مقصود نہ ماورائی ہے نہ غیر ماورائی، یہ نہ اس موقف کے ساتھ ہے نہ اس موقف کے ساتھ، بلکہ متناقضانہ نوعیت کو کھلنا، طرفوں کو کھلا رکھنا، بے لوث ہونا اور آگہی و آکراوی کے احساس پر مبنی ہونا ہی اس کا منہا ہے۔

اتنا معلوم ہے کہ جدلیاتی رویے برصغیر کے اجتماعی لاشعور کا حصہ رہے ہیں۔ یہ رویے یہاں کی گونا گوں متصوفانہ شعری لوک روایات میں بھی صدیوں سے پیوست رہے ہیں۔ کبیر، حکارام، بابا فرید، پلسے شاہ، شاہ حسین، عہد المظلیف بھٹائی وغیرہ سامنے کی مثالیں ہیں (دیکھیے باب چہارم)۔ غور سے دیکھا جائے تو سب ہندی کی فلسفیانہ جدیدی اور گہرائی پر بھی ان کی چھوٹ پڑتی رہی ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ رویے منہج تخلیقی ہیں اور شعری و فکری طور طریقوں اور جہازوں کو ہمیز کرتے رہے ہیں۔ غالب سے ان کے رشتہ کو جاننے کے لیے یہ سمجھنا ضروری ہے کہ جہاں عرفی و فیضی و نظیری و قطبوری و اسیر و غنی سے لے کر بیدل تک جدلیاتی تخلیقی رویوں کی نوعیت ماورائی ہے، غالب کا معاملہ ماورائی ہوتے ہوئے بھی ماورائی نہیں ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر کا کمال یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت نے صدیوں کی اس ماورائی وحدت کو کاٹ کے اس کو انسان مرکز اور ارضیت اساس بنا دیا۔ تخلیقی



اختیار سے یہ ایک غیر معمولی کارنامہ تھا۔ ہر نوع کی طمع خام کی کثافت و آلودگی سے منزہ کر کے اور معنی کی طرفوں کو کھول کر غالب کی انقلاب آفریں فکر اور تخلیقیت نے غزل کی شعریات کو بے لوث آزادی کے احساس سے سرشار کر دیا۔ حیرت انگیز ہے کہ یہ غیر معمولی فکری کارنامہ غالب نے کیسے سرانجام دیا۔ یقیناً انھیں کچھ مدد بیدل سے ملی جنھیں یہ مدد روی سے ملی تھی۔ لیکن ان دونوں کی فکر انسان مرکز ہوتے ہوئے بھی یہ اعتبار مقصود ماورائی تھی۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ صدیوں کی ماورائی جدلیات کو جو متضوفاۓ رویوں اور شعری روایت میں سر کے بل کھڑی تھی، غالب نے اسے ماورائیت سے منزہ کر کے پیروں پر کھڑا کر دیا۔ ظاہر ہے اس میں جہاں بڑا ہاتھ غالب کی اپنی تخلیقی ایج اور خلقی ذہانت و فطانت کا تھا، وہاں کچھ اثر معنی کے لاشعوری ایجابی اثرات اور جڑوں کے خاموش عمل کا بھی رہا ہوگا کہ ایسا ہی انقلابی اقدام صدیوں قبل بودھی فکر نے ویداتی ماورائیت کی کایا پلٹ کر کے انجام دیا تھا۔

بودھی فکر (شوبھا) کا کام فقط ذہن انسانی پر دھار دکھنا اور اس کے رنگ اور کثافت کو کاٹنا اور سوچ کی طرفوں کو کھول دینا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شوبھا بھنم آگئی ہے۔ غالب کا ذہن بھی ہر طرح کی ماورائی دھند سے ہٹ کر آگئی اور فقط آگئی سے علاوہ رکھتا ہے۔ غالب کا تخلیقی ذہن و فکر یا غالب شعریات شوبھا مماثل اس لیے ہے کہ بودھی فکر (شوبھا) کی طرح یہ بھی غیر ماورائی، انسان مرکز اور ارضیت اساس ہے۔ شوبھا کی طرح اس کا مقصود یا منہا بھی فقط آگئی و آزادی ہے۔ شوبھا کی طرح یہ بھی بے لوث فریق ہے۔ ہزاروں برس کی فلسفیانہ روایت میں غیر ماورائی انسان مرکز جدلیات کا کوئی دوسرا قدیمی سرچشمہ سوائے اس کے نہیں ہے۔ یہ بے لوث فریق اس لیے ہے کہ تمام جدیاتی روایتیں خواہ وہ مغربی ہوں یا مشرقی، کسی نہ کسی حل یا resolution پر منتج ہوتی ہیں، مادی جدلیات غیر طبقاتی سماج پر منتج ہوتی ہے، ماورائی فکر عریان و حیاں پر، متضوفاۓ فکر سلوک و عرفان پر، بچہ شوبھا کسی معلوم حل پر منتج نہیں ہوتی سوائے آگئی و آزادی کے احساس کے۔ اسی طرح غالب کا جدیاتی تخلیقی تعامل بھی کسی حل، کسی مقصود، کسی resolution پر منتج نہیں ہوتا بلکہ

یہ تناقضات کو ان کی قیمت پر قبول کرتا ہے، اور ہر ہر موقف کو رد کرتے اور معنی کا نیرنگ نظر قائم کرتے ہوئے آگہی و آزادی کے احساس کی راہ کھول دیتا ہے۔

دیکھا جائے تو سبب بندی اور غالب کی جدلیاتی فکر کے فیضان جاریہ کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ صدیوں کے سفر اور زمانی تبدیلیوں کے باوجود جدلیاتی جوہر آج بھی صنف غزل کے شعری حیرانوں کا حصہ ہے اور اپنے دشمنیں تعامل کا احساس دلاتا رہتا ہے۔

### دریدائی ٹریس اور غالب شعریات

غالب کی شعریات میں جدلیات کی عجیب و غریب کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کی ساخت میں دشمنیں حرکیات لفظی کے تعامل کو بھی نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ مشرقی روایت بھی اور سوئےر بھی افتراقیت میں زبان کا جوہر دیکھتے ہیں۔ دریدہ ایک قدم آگے بڑھ کر نظریہ Difference کے ذریعے افتراقیت کے جوہر میں التوا کو بھی شامل کر دیتا ہے۔ یعنی معنی نہ صرف لفظ کی لازمیّت سے قائم ہوتا ہے بلکہ التوا میں بھی رہتا ہے، کم و بیش وہ سمجھتا جو بیدل نے شیخ ناصر علی سے کہا تھا کہ لفظ کا معنی بھی لفظ ہے۔ دریدہ اپنے فلسفہ رد تکمیل میں اس کو موجودگی اور عدم موجودگی کی حرکیات سے واضح کرتا ہے، اس ضمن میں گاکڑی سمجھ اک نے اپنے ترجمہ میں ٹریس Trace کی اصطلاح استعمال کی ہے جو حاضر معنی یا جس معنی کو قائم کرنا یا جس کی موجودگی مقصود ہے، اس کی اور اس کے غیاب کی کشاکش پر دلالت کرتی ہے۔ معنی کا یہ غیاب جو ہر وقت موجود رہتا ہے اور افتراقیت و التوا کا جوہر ہے Trace ہے۔ سادہ زبان میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ ہر معنی میں اس کے جدلیاتی غائب معنی کا تعامل لامحالہ شریک رہتا ہے۔ یعنی وہ شے جسے عرف عام میں ہم معنی کہتے ہیں وہ فی نفسہ ہے ہی جدلیاتی۔

اس بات کو جان لینے کے بعد اب یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ شعریات کے تعامل میں دو طرفیں کارگر ہیں: زبان اور ذہن۔ غالب کے ذہن کی ساخت جدلیاتی ہے یعنی ان کی فکر میں جدلیاتی طور بھولہ جوہر جاگزیں ہے۔ غالب کا ذہن حقیقت کے ایک رخ پر

اکٹھا نہیں کرتا۔ وہ طبعاً بیک وقت حقیقت کی دو طرفگی یا ہمہ طرفگی کو انگیز کرتا ہے یا معاً مقلب کر کے دیکھتا ہے۔ زبان جو شعریات کا حربہ (tool) ہے، پہلے ہی ٹریس Trace سے متصف ہے، یعنی جدلیاتی ہے، اور جو چیز تعامل قائم کر رہی ہے وہ بھی جدلیاتی ہے تو اس تعامل کی جدیت وہ ہری پا کئی گنا زیادہ کارگر کیونکر نہ ہوگی، یعنی اس میں زیادہ شدت، زیادہ محق اور بیش از بیش کثیر الجہتی کیونکر نہ ہوگی۔ غالب کی جدیت حدودِ جد ہمہ گیر اور ہمہ پہلو اس لیے بھی ہے کہ غالب کی شعریات زبان کی جدلیات پر اپنے جدلیاتی ذہن و شعور کا فٹیلہ رکھ کر اسے کیا سے کیا بنا دیتی ہے، یا دوسرے لفظوں میں اسے ایک گونہ معنیاتی تابکاری کے آئینہ کے میں بدل دیتی ہے۔ یقیناً غالب کے یہاں کچھ تو ایسا ہے جو اسے جاوہری عمل بناتا ہے۔ بیدل ہوں، یا غالب لگ بھگ اسی کیفیت کو شرار کاشتن یا شرار نوشتن (چراغان معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔

### جدلیاتی لفظ

’جدلیاتی لفظ‘ کی اصطلاح ایک ممتاز نقاد نے تقریباً چالیس برس پہلے جدید شاعری کے ماہِ امتیاز عناصر کو نشان زد کرنے کے لیے استعمال کی تھی اور اس کی تعریف میں کہا تھا کہ ”جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا بیکر کا حامل لفظ ہے۔“<sup>(9)</sup> یہ اصطلاح زیادہ نہیں چلی، شاید خود مصنف کو از خود اس کا اندازہ ہو گیا کہ جدلیات یا جدیت میں (خواہ وہ مغرب کے راستے سے آئے جیسا کہ اُن کے معاملے میں اُس وقت تھا) یا مشرق کے راستے سے، قضیہ اور ردِ قضیہ شرط ہے، یعنی اگر طرفین میں ’ضد‘ یا مخالف نہیں تو وہ جدلیاتی نہیں۔ تشبیہ، استعارہ یا بیکر میں طرفین میں امر متضاد ہوتی ہے لیکن یہ امر متضاد مشابہت یا کسی دوسرے پیرایے کی وجہ سے ہوتی ہے، مخالف، ضد، یا ردِ قضیہ یا تکلیب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یعنی استعارہ، تشبیہ یا بیکر کے معنیاتی تعامل کی نوعیت الگ ہے اور جدلیات کی الگ۔ نیز یہ کہ استعارہ، تشبیہ یا بیکر ہر دور کے ادب میں خواہ قدیم ہو یا جدید قدر مشترک ہیں، اگر جدید شاعری کی وجہ امتیاز تشبیہ، استعارہ یا بیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اُس سے ممیز کیونکر قرار پائے گی، جبکہ جدید شاعری کی شعریات یقیناً

وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔

### کلمہ نفی اور تعمیر نفی

انتا معلوم ہے کہ غالب کی شعریات کے ’کرشمہ و ناز و خرام‘ کی ایک ایک لہروں نے گن ڈالا ہے، ترکیب سازی، استعاریت، تشبیہیت، جگریت، تشائیت، علامتیت، دفتر کے دفتر موجود ہیں، اسی طرح لوگوں نے انشائیہ، خبریہ، استغنیامیہ جہات پر بھی خوب خوب لکھا ہے۔ ایسے میں کلمہ نفی یا تعمیر نفی پر توجہ نہ ہوئی ہو ایسا ممکن نہیں۔ نفی کے دو چار لفظ اردو کے عام لفظ ہیں اور زبان کے عام چلن کا حصہ ہیں۔ غالب ہی کیوں یہ سب کی دسترس میں ہیں، سب انھیں برتتے ہیں اور ان سے کسی کو ملے نہیں۔ تاہم واضح رہے کہ کوئی بھی مفرد لفظ یا کلمہ بظہر جاو نہیں جتنا جب تک کہ وہ کسی نہ نشیں تخلیقی نظام، لاشعوری الفاظ و نہاد یا شعریات کا جزو نہ ہو، یعنی جب تک کہ وہ خون کی روانی کی طرح شعری زبان اور جملہ معیاتی وسائل و لوازم کے تخلیقی تقاضا کا حصہ نہ ہو۔

یاد ہوگا کہ تیسرے اور چوتھے باب میں ہم نے جدلیات نفی کی فلسفیانہ جڑوں سے بحث کرتے ہوئے دکھانے کی کوشش کی تھی کہ مفرد کلمات نفی صرف دو چار ہیں اور حرکات نفی لامحدود۔ چنانچہ نہیں بھولنا چاہیے کہ تحرک کے اعتبار سے حرکات نفی بالقوۃ زبان کا core ہے۔ یہ اگر کسی نہ نشیں فلسفیانہ نظام کا حصہ ہے تو تخلیقی تقاضا میں مفردات پر ہی موقوف نہیں، یہ ان کے بشمول ہی نہیں ان کے درابھی ہو سکتا ہے۔



### شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع

پہلے وضاحت کی جائیگی ہے کہ شونیتا سے مراد کسی نوع کا گیان و حیان یا سلوک و عرفان نہیں، بلکہ فقط وہ نفی اساس جدلیاتی طریقہ کار جو حقیقت متناقضہ کی طرفوں کو کھول دے۔ ہر چند کہ شونیتا بطور ضابطہ فکر کو بودی مفکرین نے ویدوں اور اپنشدوں سے چلی آرہی ماورائیت کو رو کرنے کے لیے رائج کیا، تاہم بظہر یہ نہ لڑی ہوئی فکر ہے، نہ کوئی مذہبی ضابطہ۔

یہ فقط بے لوث سوچنے کا ایک طور ہے یا ایک فکری طریق محض۔ کائنات کی قائم باطنی متقاض حقیقت کے رد و رد کا اور آزادی کے احساس کے لیے طرفیں کھول کر دکھا دینے کا۔

☆ یہ بحث بھی پہلے آچکی ہے کہ بودھی فکر نہ ہندو روایت کے برہم سے سروکار رکھتی ہے نہ آتما پر ماتما یا مایا کے مرکزی ویدائی عقیدہ سے۔ کوئی بھی مذہبی عقیدہ یا مسلک سرے سے اس کا مسئلہ ہی نہیں۔ اس کا بنیادی و تحفیہ فقط حقیقت زندگی، انسانی صورت حال یا اس کی نوعیت کو سمجھنا ہے۔ شعریات کے ضمن میں ہمارا سروکار فقط اس طریقہ کار یا نفی اساس جدلیاتی فکری منہج سے ہے جو پرت در پرت معمول اور موصول کو رد کرتی ہے اور نامعلوم اور نادر کو راہ دیتی ہے۔ یہ اول و آخر ایک تخلیقی رویہ ہے عامیات کو منسوخ کرنے اور طرفوں کو کھول دینے کا اور بس۔ یہاں ہمارا سروکار اس کے شعر یا قی اطلاقی تفاعل یعنی معنی آفرینی سے ہے جو طور محض ہے شعر یا قی حسن کاری میں جدلیاتی گردش سے معمول اور معلوم کو مطلب کرنے کا اور نادر و نایاب کو سامنے لانے کا، علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں۔

☆ خاطر نشان رہے کہ غالب کا متعجب معنیاتی حسن کاری اور آزادی و کشادگی کا احساس ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب کا مقصود بدلے کوئی، طرفگی خیال اور نادرہ کاری کی ایسی شعریات خلق کرنا ہے جہاں انسان یا انسان کے درد و داغ، سوز و ساز اور نشاط و آرزو کو مرکزیت حاصل ہو اور معنی آفرینی، معنی پاشی، معنی ریزی اور معنی سمسری کی سب طرفیں کھلی رہیں تاکہ تجنیہ معنی کے طلسمات اور زندگی کے جشن چارہ کے نیرنگ نظر کا حق ادا ہو۔ غالب کا مسئلہ شعر یا قی، ارضی اور انسانی ہے مادرائی نہیں۔ غالب کا تخلیقی و فکری عمل شوبھا کی نفی اساس جدلیت سے ملتا جلتا اس لیے ہے کہ شوبھا فقط ایک تخلیقی فکری طور ہے معمول کی وحدہ کاٹنے کا، جیسے سان کا کام دھار لگانا ہے، سان خود کاٹ نہیں سکتی۔ شعریات بھی ایک طور ایک طریقہ ایک دستور ہے شعری تکلیل کا، یہ نبھائے خود شعر نہیں۔ شعریات تخلیق کے جمالیاتی اور شعر یا قی طور سے بحث تو کر سکتی ہے نبھائے خود تخلیق نہیں کر سکتی۔ یعنی شعریات، شعر سازی اور شعر منہجی کے طور طریقوں کا دستور ہے، نبھائے خود شعر سازی یا شعر منہجی نہیں۔ اس بارے میں دو درائے نہیں کہ غالب کا مسئلہ تصوف یا روحانیت نہیں۔ تاہم

غالب اکثر تخلیقیت کی حدت اور استغراق کے اس عالم میں ملتے ہیں جس پر تصوف اور باورائیت بھی دھک کر سکتے ہیں۔ لیکن غالب کا بنیادی مسئلہ لفظ و معنی کی تضاد، عمومیت، مہازیت اور تعینات کو پاش پاش کر کے ایک ایسی شعرِ یاتی دنیا خلق کرنا ہے جس کی حسن آفرینی اور نادرہ کاری پر کبھی زوال نہ آئے۔

☆ غالب کا جدلیاتی طلسمات خیال چونکہ رنگارنگ اور گونا گوں ہے، غالب کی فکریات، تحقیقی اوج، معنی آفرینی و معنی پاشی کی جو شعرِ یاتی و بدیہی تعبیریں ہو سکتی ہیں، ان کے تمام نکات یا تمام شکوک اور پہلوؤں کا معروضی احاطہ قریب قریب ناممکن ہے۔ تخلیقی عمل ویسے بھی ایک بھید بھرا بست ہے اور غالب کے تخلیقی عمل کی پراسراریت تمام و کمال تحلیل و تجزیہ کی زد میں آ جائے ایسا سوچنا بھی ناممکن کو دعوت دیتا ہے۔ شعریات کے حوالے سے نفی اساس جدلیاتی تعامل کی کارکردگی کا ہمہ پہلو احاطہ کرنا ہوا میں گرہ لگانے کی طرح ہے۔ البتہ اسے اشعار کی بدیع گوئی و نادرہ کاری میں محسوس کیا جاسکتا ہے، اس کی حسن کاری یا معنی بندی کے عمل کو ضابطہ بند کرنا گویا جدلیت کو محدود کرنا ہے یا اس کی لامحدودیت پر پہرہ بٹھانا یا قدغن لگانا ہے۔ ایسی کوئی کوشش شعرِ ی تخلیقیت کی روح کے منافی اور اس کی نوعیت اور لامتناہیت کے بھی خلاف ہے۔ یہاں اشارنا جو شقیں درج کی جارہی ہیں بطور ’سوترا‘ ہیں یعنی فقط اشارہ بھر یا اصول بھر ہیں۔ ان کی نیرنگ نظر تعبیر تخلیقیت کے طلسمات ہی میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔ (جس کی مثالیں پہلے بھی دی گئی ہیں آگے بھی آئیں گی)

☆ جدلیاتی فکر میں نکتہ کی بات یہ ہے کہ کسی بھی شے کا اثبات اس کی نفی میں مضمر ہے۔ اگر نفی نہیں تو اس شے کا تصور قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ بودھی فکر والے باب میں ہم بحث کر آئے ہیں کہ شونہ بمعنی صفر ہے، یعنی ہر تشکیل اندر سے خالی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بیان کہ ہر تشکیل اپنی نفی ہے بھی اپنی نفی کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا۔ شونہ دانش و علم و آگہی اور معنی کا سب سے بڑا راز اور سرچشمہ ہے۔ اہم یہ ہے کہ شونہ (صفر) یعنی ’لا‘ اگرچہ بظاہر غیر شے معلوم ہوتا ہے، یہ غیر شے نہیں ہے۔ صفر اگر غیر شے یا یکسر بے معنی یا بے قدر ہو تو

شونہ کے دائیں طرف گئے سے ہند سے کی قیمت دس، بیس، سو، دو سو، ہزار، لاکھ، کروڑ، ارب، کھرب ... (ان گنت) گنا تک کیسے بڑھ سکتی ہے۔ گویا شونہ (لفی یا لا) لامحدود طاقت کا خزانہ ہے۔ جہاں عدد محدود ہے، شونہ یعنی صفر لامحدود ہے۔ صفر اگرچہ اندر سے خالی ہے، یہ مکاں تالامکاں زماں تالازماں کراں تا کراں بھر پور بھی ہے۔ اس اعتبار سے شونہ بحسب تخلیقیت ہے، یہ اثبات کی گلد ہے، اس کے بغیر اثبات بے قدر یا بے معنی یا بے نشان ہے۔ مزید یہ کہ شونہ فقط اثبات کی قدر کو بڑھا ہی نہیں، گنا بھی سکتی ہے۔ شونہ یعنی لفی کا نشان اگر دوسری طرف کو لگائیں، مثلاً 10، 100، 1000، علیٰ ہذا اھیاس، تو یہ ارب کھرب گنا تک قدر یا معنی کو گنا بھی سکتی ہے۔ لیکن کھٹے کھٹے بھی کم سے کم گنا کی کچھ نہ کچھ اثباتی قدر کا اقرار پھر بھی رہے گا، یعنی محولہ صدر قراز کی طرح نشیب بھی لامحدود یعنی infinite ہے۔ اور اعشاریہ کی طاقت کو نظر میں رکھیں تو نہ صرف لامتناہی بلکہ لامحدود کا بھی لامحدود ہے! دوسرے لفظوں میں شونہ مہاشونہ ہے، یعنی مہا طاقت یا مہا تخلیقیت یا infinity یعنی لامحدودیت کا لازوال خزانہ یا حقیقت کی گلد یا سرا سرا راز غور طلب ہے کہ وہ کیا ابداع ہے جو غالب سے اس نوع کے اشعار کہلاتا ہے:

234      چ دکب شیشہ ہوں یک گوشہ دل خالی  
بھی پی مری غلوٹ میں آنکلی ہے (ج)

281      حسرت نے لا دکھا تری بزم خیال میں  
گلدے لگا، نویدا کہیں جسے (ج)

372      لفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا

دی ہے ہاے دامن اس کو دم ایچہ نہیں (ج+)

بزم دنیا کی دوسری تخلیقی رواجوں میں لفی کی جداییاتی حرکات یا قوت کو محسوس نہ کیا گیا ہوا یا نہیں ہے۔ یونانی فلسفہ میں Apophasis کی روایت ہے یعنی جو کہا نہ جاسکے یا زبان سے درا ہو، بطور ڈالہما، یا بطور خاموشی یا بے صدا زبان جو حقیقت یعنی مطلوبہ معنی

کے بیان سے دوا ہو۔ چینی روایت میں تاؤ فلسفہ تو قائم ہی حدیث پر ہے۔

The Tao that can be spoken is not the Tao

چینی روایت دو متقابل ہدلیاتی قوتوں کو ینگ اور یا نگ کا نام دیتی ہے جو باہم رد مصروف پیکار ہیں، اور زندگی کے ہر شعبے کی توجیہ چینی نگہ میں ینگ اور یا نگ کی رو سے کی جاتی ہے۔ ہندوستانی فلسفیانہ رواہوں کا اثر چین پر بھی پڑتا رہتا ہے۔ دانش ہند کی روایت اور بودھی شویتا کی روایت چینی روایت سے زیادہ قدیم نہیں تو موخر بھی نہیں۔ دانش ہند اور بودھی ہدلیات میں حرکیات فنی کا نظام کہیں زیادہ ہمہ گیر، بھرپور اور عیسیت ہے اور بڑے پیمانے پر ہندوستانی فکر و فلسفہ کا حصہ ہے۔ مزید یہ کہ فیالات کی آمد و رفت کا سلسلہ ادھر سے ادھر کو رہا ہے ادھر سے ادھر کو نہیں، اور اردو سے تو دور کی نسبت بھی نہیں۔

☆ غالب کی ہدلیاتی فکر کا مسئلہ فقط زبان کی ناری ہی نہیں بلکہ عدم معنی کا احساس بھی ہے۔ یعنی ہر تشکیل اندر سے خالی، شونیہ یعنی اپنا غیر ہے۔ اور یہ غیر باورانی رودر رو کا احساس باب ہے قلب و فکر کی آزادی کا جو استعارہ ہے ازلی معصومیت اور بے لوثی کا۔

☆ حرکیات فنی کا طور غالب کے یہاں بھی بے لوث فریق ہے، ایک طور محض یا طریق محض جو فکر پر فنی کی دھار رکھ کر آگہی کی طرفیں کھولتا ہے، جو نہ صرف پیش پا افتادہ یا عامیانہ کے رنگ کو کاٹتا ہے بلکہ ہر طرح کی رواہی مابعد الطبیعیات کی تحدید، نگہ نظری اور بکڑ بندی کو بھی منسوخ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اپنی طرف سے یہ طور کسی بھی نوع کی ضابطہ بندی کا موید نہیں۔ شویتا کا سطر معمول سے آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب کی شعریات کا سفر بھی حسن کاری اور آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب بھی کسی لاگ کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا مقصود چونکہ اول و آخر ارضی ہے، وہ فنی اساس تحقیق سے معنی نادر و نایاب کے طلسمات کی تشکیل کرتے ہوئے زندگی کے حسن و نشاط اور سوز و ساز سے گدازنگی اور آزادی کا نور کاڑھتے ہیں تاکہ وصیف مشرب، کثیر الحجتی اور محبت کا فیض عام ہو، اور شرف انسانی اور حوصلہ مندی کی راہ کھلی رہے۔

☆ زبان کا روزمرہ چلن یا عمومیت حواس کو کند کر دیتی ہے، لفظ اندر سے خالی یا



کھوکھلے ہو جاتے ہیں۔ روٹھن یعنی معمول کا عمل انسان کے حواس پر پردہ ڈالنے کا عمل ہے جو ہر روایتی چیز کی طرح زبان یا معنی کے تئیں انسان کو بے تعلق (indifferent) بنا دیتا ہے، اور انسان معمول سچائی، رواج عام یا روایتی معنی ہی کو اصل سچائی یا اصل زبان سمجھنے لگتا ہے اور بغیر غور و تامل ہر چیز سے سرسری گزر جاتا ہے۔ غالب شعریات حرکیات نفی کے تعامل سے عمومیت زدہ زبان اور پیش پا افتادہ و فرسودہ کو چیلنج کرتی ہے تاکہ حسن کاری و نادرہ کاری کے تئیں احساسیت پیدا ہو، اور معنی آفرینی کی جلوہ گری ہو۔ یہ فقط روش عام سے گریز نہیں بلکہ روش عام کو پاش پاش کر کے نئے اور نادر کے لیے تخلیقی و بدعی space عرصہ نکالنا ہے۔ اس کے ایک نمونہ کئی مہر ایے ہیں :

☆ حرکیات نفی کے کسی نہ کسی طور سے روایتی معنی کو یکسر مہذب کرنا، منسوخ کرنا اور اسی عمل سے معنی کے دوسرے رخ یعنی کسی انوکھے رخ کو قائم کرنا یا قائم کر کے پلٹ دینا

☆ جدلیات نفی (ظاہر، خفی، مضمحل یا محذوف) کے تعامل سے انوکھے / اچھوٹے / یا نئے معنی طلق کرنا اور طرنگی خیال یا ندرت و جدت ادا کا حق ادا کرنا

☆ دو قضایا کو قائم کرنا اور دونوں کے رد و رد یا تضادم سے نئی صورت حال کو سامنے لانا، یا دونوں کے جدلیاتی عمل سے نیا، انوکھا یا پیچیدہ معنیاں نظام طلق کرنا، یا متضادم محور پر معنی کو گھما دینا جو نہ یہ ہو نہ وہ ہو

☆ معمول معنی کو حرکیات نفی سے گردش میں لے آنا، معنی کی طرفوں کو کھولنا اور طرنگی خیال کی صورت حالات کو قائم کرنا

☆ حرکیات نفی سے قول بحال کی تشکیل کرنا اور معنائی فضا پیدا کرنا

☆ شعری منطق کی حسن کاری سے نفی اساس استدلالیہ لانا، معمول کو منسوخ و مہذب کر کے حقیقت کی نئی تعبیر کو قائم کرنا یعنی خیال بندی کرنا اور باریک خیالی کا حق ادا کرنا

- ☆ حرکیات فنی کے تخلیقی تعامل سے مضمون آفرینی کرتا، مضمون سے مضمون بنانا، یا یکسر دیا مضمون بنانا
- ☆ حرکیات فنی کے کسی نہ کسی طور سے معنی میں اشکال یا الٹاؤ یا تھکاؤ tension پیدا کرنا، گہرہ ڈالنا، چھیدگی پیدا کرنا، معنی کی وضع کو مختلفانہ، یعنی defamiliarise کرنا یا معنی میں غرابت پیدا کرنا
- ☆ جدلیاتی وضع سے معنی دیرپاب کو خلق کرنا
- ☆ تعاملی فنی سے معنی نادر و نایاب کو خلق کرنا
- ☆ فنی اساس حرکیات کے معلوم یا نامعلوم طور سے ذہن و شعور کی ان دیکھی تہوں میں اترنا، نئے خیالی پیکر، نئے تصورات یا معنی کی نئی کیفیتوں کی تشکیل کی راہ کھولنا
- ☆ جدلیاتی وضع کے کسی طور سے نئی ملوثگی و معنویاتی تراکیب، تشالوں اور استعاروں کو تشکیل دینا یا ان کی مناسبتوں سے ان کو مقلب کرنا یا ان کے مقابل نئی تراکیب، نئی تشالیں اور استعارے خلق کر کے معنی نادر کی کرشمہ کاری کرنا
- ☆ معمولہ یا پیش پا افتادہ یا فرسودہ کو حرکیات فنی کے پہنچ سے تازگی و دوشیزگی عطا کرنا
- ☆ دو قضا یا کے تصادم سے درمیانی عرصہ کو اس طرح سے برقیادینا کہ لاشعوری کشاکش کی مثال کے بطور معنی معنائی طور پر بیک وقت ایک طرف بھی راجع ہو اور دوسری طرف بھی اور اس کی تحلیل ممکن نہ ہو
- ☆ معمولہ سماجی / اقادی / اخلاقی / روایتی اقدار کو چیلنج کرنا اور انہیں چیلٹ کرنی منظور شعری و تخلیقی سچائی کو سامنے لانا
- ☆ معمولہ مذہبی عقائد کا رد اور جدلیاتی شعری استدلال سے اس کا جواز لانا
- ☆ مذہبوں اور مسئلوں کے موعودہ روایتی تصورات کا رد اور تخلیقی جواز
- ☆ جدلیاتی وضع سے ہر طرح کی روایتی مذہبی تنگ نظری، عصبیت اور علاقہ دگی کی ختمیج و تھکلیب اور وسعت مشرب اور آزادی و کشادگی پر اصرار
- ☆ فنی اساس شوخی و بذلہ نخی و مزاح و طعنت سے طرفوں کا کھولنا اور بنی نوع انسان

سے محبت کا اثبات کرتا، آزادی و درنگی کا جواز لانا اور یادگی و رسوائی کو ذریعہ افتخار بنانا

- ☆ متعین روایتی شمریات کے ہر مقبول عام طور کا رد
- ☆ وجودی مسائل میں ہر طرح کے روایتی ماورائی متعین موقف کا جدائیاتی رد اور محبت ارضی اور حیاتی و انسانی موقف کو سامنے لانا
- ☆ ہر معمولہ موقف کے رد و رد سے عدم موقف *aporia* یعنی لائفل معامی یا مجید بھری صورت حال کا سامنے آنا جو معیاتی چیلنج کی نوعیت رکھتی ہو
- ☆ تفاعل نفی سے معنی کا اس دور سیال ہو جانا کہ اس کی کسی بھی تعبیر کا حتمی یا پوری تعبیر نہ ہوتا
- ☆ طرفوں کے بیچ کے معنی کا دھندلانا یا معنی کی معمولہ انتہاؤں کے بیچ دھندلا عرصہ یا *grey area* پیدا کرنا جس کی تحلیل و تعبیر آسان نہ ہو
- ☆ نفی کے تفاعل سے معمولہ معنی میں شدت، تازہ کاری یا معنی بندی کی نئی صورت خلق کرنا
- ☆ سامنے کی معمولہ بات کو اس طرح گھما دینا کہ معنی لٹو کی طرح گردش میں آجائے
- ☆ معمولہ معنی کو بے دخل *subvert* کرنا یا بے مرکز *decentre* کر دینا
- ☆ نفی اساس شعری تشکیل کا بظاہر آسان بلکہ سہل متعین نظر آتا لیکن باطن معنی کا پیچیدہ و پر از اشکال یا گمراہ درگاہ ہوتا
- ☆ خود احتسابی سے کام لینا اور ذات سے الگ ہو کر خود پر گرفت کر سکتا۔ یعنی بقول عرفی، یکدم منافقانہ نہیں درکین خویش۔ والی کیفیت۔ غالب کے علاوہ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس نے اپنی شمریات پر اتنا ریاض کیا ہو اور اپنے کلام میں اس قدر تضحیح و ترمیم کی ہو۔ زبان و بیان، معنی یا بی، نکتہ دسی، خیال بندی، دقیقہ نشی، جدائیاتی حرکیات، ہر کہیں کوئی 'غیر' ہے جو کہیں میں بیٹھا ہوا ہے اور اندر ہی اندر ہر شے پر نگاہ رکھے ہوئے ہے۔ غالب تظلیمت کے تفاعل میں ذات سے الگ ہونے

کا عجیب و غریب حوصلہ رکھتے ہیں۔ یہ قول غلط نہیں کہ بڑی تنقید کے بغیر بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا، خواہ وہ باطن ہی ہو۔ یعنی کوئی ہمزاد تو ہے، کوئی کڑی تنقیدی نظر، کوئی بدھی احساس جو مسلسل آئینہ معنی کو صقل کرتا، روکتا، ٹوکتا، سنوارتا، حسن کاری اور معنی آفرینی میں درجہ کمال پیدا کرنے کا حوصلہ دیتا، یا شاعری میں چیز سے دگر کی پر اسرار راہ کھولتا، یا نامعلوم کے سفر پر اکساتا یا اصرار کرتا ہے۔ غالب شعریات میں جدلیاتی ذہن کی کارکردگی کی یہ ایک اہم تخلیقی جہت ہے۔

☆ زبان یا شعریات میں جدلیاتی تفاعل سے نادر و نایاب کی تشکیل کا ایک راز یہ بھی ہے کہ اعلیٰ شاعری آگہی یا تجربے کے نئے احساس سے آشنا کرتی ہے۔ ایسی شاعری کو معلوم کا نہیں نامعلوم کا سفر اس لیے بھی کہا گیا ہے۔ شاعری کی سپائیاں اگر پہلے سے دی ہوئی سپائیاں ہیں تو ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ شاعری، دریافت و انکشاف کا عمل ہے یہ معمولہ کا تکمیل نہیں۔ اس میں ہر چیز اگر توقعات کے مطابق یا predictable ہے تو وہ شاعری نہیں۔ دی ہوئی لیک، دیا ہوا ایجنڈا تخلیقیت کی نفی ہے۔ جدلیاتی تفاعل کی ایک بڑی دین یہ ہے کہ اس نے غالب کی شعریات اور معنی بندی کو متوقع راستوں پر چلنے یعنی predetermined ہونے سے بچالیا جس کی بڑی مثال ذوق اور مقہمین ذوق کی شاعری تھی جو اول و آخر زمانے کی توقعات کے مطابق تھی۔

☆ جدلیاتی شعریات جب کبھی زندگی کے اسرار سے ہم کلام ہوتی ہے، پوری کائنات رقص کرتی نظر آتی ہے، غالب کی شاعری زندگی کے celebration اور تخلیقیت کے جشن جاریہ کی شاعری ہے۔ سرخوشی و نشاط کی یہ کیفیت میکا کی زبان میں بیان نہیں ہو سکتی، اس لیے شاعر (اولیا یا صوفیا) متناقص استعاروں اور علامت کا سہارا لیتے ہیں یا قول محال یا خاموشی یا شونچ کی بے صدا آواز میں اپنے باطنی و تخلیقی تجربات کو بیان کرتے ہیں۔ ان پیرایوں میں حرکیات نفی کا دستور تخلیقیت کا دستور خاص ہے۔

☆ 'ہر نہیں ہاں سے بڑی ہے' ایسا فقط 'انقلابوں' ہی میں نہیں ہوتا۔ یہ شعریات اور زبان

میں بھی ہوتا ہے۔ شعریات اور زبان کی کارکردگی میں 'نہیں' کا عمل 'ہاں' سے بڑا ہے۔ یہ ادنیٰ تصرف کہہ سکتے ہیں :

'The power of the negative constitutes an essential moment in the poetics of Ghalib.'

یعنی ناگزیر لمحہ نفی شعریات غالب کے ابداع کی سند ہے۔ یہ نہ ہو تو نادر و نایاب کا کھیل قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ 'ہاں' کا تخلیقی عمل فقط سپاٹ، اکہرا اور عامیانہ عمل ہے، جبکہ 'نہیں' کا عمل گہرا، تہ دار اور نامعلوم کا عمل ہے۔ 'نہیں' کا عمل تخلیقی ہے۔ کا عمل ہے۔ زبان اچالے اندھیرے کا کھیل کھیلتی ہے، اندھیرا نہ ہو تو اچالا قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ اچالا محدود ہے، اندھیرا لامحدود اور نادر و نایاب سے بھرا ہوا ہے۔ حرکیات نفی (شوشہ) زبان کی قوت کا سرچشمہ ہے۔

☆ 'خاموشی' اور حرکیات نفی یعنی 'نہیں' کی قوت جزواں نہیں ہیں۔ معنی جو ظاہر ہو گیا وہ محدود ہو گیا یا نٹ گیا، یا exhaust ہو گیا، جو پنہاں ہے اس کی طاقت بے حد و حساب ہے، وہ امکانات سے بھرپور ہے۔ حرکیات نفی ظاہر و پنہاں کی شطرنج ہے جو زبان خاموشی کی بساط پر کھیلتی ہے۔ جدلیاتی فکر سطور و بین السطور دونوں کی کشاکش سے عبارت ہے۔ غالب کی شعریات میں جدلیاتی طور سے سطور ہی نہیں بین السطور بھی روشن ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معنی طرف، معنی دہریاب یا معنی نادر و غریب حرکیات نفی کے عمل سے خاموشی یا بین السطور ہی سے آتا ہے۔

☆ حرکیات نفی کی سب سے بڑی طاقت شعرِ بانی سطح پر یہ ہے کہ یہ معنی تازہ و طرفہ و نادر و نایاب کی راہ کھولتی ہے۔ 'ہاں' عامیانہ و فرسودہ و پیش پا افتادہ کا راستہ ہے، یہ دردی پہناتے کا عمل ہے، یعنی لیک دینے یا تجدید، تنگ نظری، جبردی و غلامی کا۔ تمام آمرانہ اور فاشسٹی رویے 'ہاں' ہی سے نکلتے ہیں۔ 'نہیں' آزادی کی نوید ہے، معنی تازہ کی آزادی، فکر و نظر کی آزادی، وسیع مشرب کی آزادی، اظہار و ابلاغ کی آزادی اور انسانی سربلندی و سرفرازی کی آزادی۔

☆ غالب کی شعریات سیاہ یا سفید کی بہ نسبت ان دھندلے خطوط کی شعریات ہے جو سیاہ و سفید کے بیچ میں واقع ہوتے ہیں۔

☆ انسان بالعموم سمجھتا ہے کہ اشیا آزادانہ وجود رکھتی ہیں۔ شونیت اور غالب شعریات کہتی ہے کہ کچھ بھی آزادانہ وجود نہیں رکھتا (معنی بھی قائم بالغیر ہے، زبان بھی اور حسن کاری کا ہر طور بھی) ہر شے قائم بالغیر اور کسی دوسری شے پر منحصر ہے، یعنی بالذات وجود نہیں رکھتی۔ گویا معنی جدلیاتی طور پر موجودگی اور عدم موجودگی کی دائمی کشمکش میں گرفتار ہے۔ اس جدلیاتی کشمکش کا حقیقی احساس آزادی اور انبساط کا احساس ہے۔ غالب شعریات آزادی و انبساط کے اس احساس میں رہتے ہوئے کی شعریات ہے۔

☆ سو باتوں کی بات یہ ہے جیسا کہ میر نے کہا تھا 'زلف سا بچہ دار ہے ہر شعر'۔ غالب کا تو ذہنی سا بچہ ہی بچہ دار ہے، اس میں سے سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کھا کر نکلتی ہے، اس میں کوئی نہ کوئی بیچ، انکاء یا الجھاؤ یا گروہ یا تھکب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ جدلیاتہ فنی جو صدیوں سے ہندوستانی تہذیب و ذہن کا خاصہ رہی ہے، اور سبک ہندی کے فن کی نزاکت اور دقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب کی افتادہ فنی اور تشکیل شعر میں وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر معمولی طبائی اور ابداع کی ذہن میں آکر طرقلی خیال کا چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔ / ایک وہ ہوں تو سحر چشم کیوں؛ کارخانہ ہے 'یاں' تو جادو کا / ایک دو لوازم ہوں تو تنہید کچھ گروہ کشائی کرے، غالب کی شعریات تو ظلم کد، حیرت ہے، داخلی تجربہ، خیال بندی، مضمون آفرینی، معنی بازی، وقتہ بندی، تشبیل نگاری، ترکیب سازی، بدیع و بیان، اظہار و اسلوب سب پر جدلیاتی ذہن کی ایسی جھوٹ پڑتی ہے کہ متن بیچ در بیچ کھلتا ہے اور پورے کا پورا نیرنگ نظر بند قبائے یار کی طرح ہے جس کی پہناں جلوہ افروزی کے بارے میں خود غالب نے کہا تھا / اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ؛ اگر وہاں ہو تو دکھاؤں کہ یک عالم گلستاں ہے / تجزیہ اور تفہیم تنہید کی بھرکاری کے حربے ہیں لیکن کمال فن کے اعتراف اور مقدمہ کو پایہ تکمیل تک

بہنچانے میں ان سے منفرد بھی نہیں۔ مختصر یہ کہ غالب کے یہاں معنی کی صہبائے تندہ نیز اکثر جدلیات نفی کی جنائے آئینہ گداز میں ملتی ہے۔

یعنی ممکن ہے کہ اوپر جو شقیں اور نکات درج کیے گئے ان میں سے بعض ایک دوسرے کے مماثل، ملنے جلتے یا ایک دوسرے میں داخل کرتے ہوئے محسوس ہوں لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ ہر شق میں کوئی نہ کوئی الگ نکتہ ہے۔ جدلیاتی تعامل اور غالب شعریات ایک تخلیقی وحدت چار یہ ہے۔ اس کے اجزا اور رشتوں کو الگ الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ تحلیل کی جو کوشش کی گئی وہ فقط بطور اشارہ ہے، یہ نہ جامع ہے نہ مانع۔ یہ اس کے مزاج کے بھی خلاف ہے۔ تخلیقی عمل یوں بھی خواب کا سا پراسرار عمل ہے اور اس کی تمام ترکیفیتوں کا مطلق اور میکا کی احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ غالب کا ذہن و شعور اور تخلیقی عمل جیسا کہ معلوم ہے پیچیدہ، سرایت آلود اور معنائی ہے اور ہر پہلو کو زد میں لانا اس کے بہاء کے خلاف چاہا بھی ہے۔ یہ جادوئی کرشمہ کاری نہیں تو کیا ہے کہ نفی اساس حرکیات کے ذرا سے مس سے سامنے کے سادہ اور معنوی لفظ اور ان کے ملوثی متعلقات، معنی غریب کی ایسی گہری اندھیری تہوں میں اتر جاتے ہیں جہاں تک پہنچتے ہوئے تحلیلی میکا کی زبان کے پر جلتے ہیں۔ غالب ہار بار گرمی اندیش یا تندی صہبا سے آئینہ کے پکھیلنے کا ذکر آخر کیوں کرتے ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل کی تمام تر توجہ یہ یا تحلیل قریب قریب ناممکن ہے۔ جو بھی شقیں پیش و کم اوپر بیان کی گئیں جیسے کہ پہلے عرض کیا گیا فقط ’مستزاد‘ یا اشارہ بھر ہیں اور ہار ہار کے تجزیوں اور مطالعات سے اخذ کی گئیں، ہر چند کہ اشعار کی تفصیلات اور معنویاتی حسن کاری کی روشنی میں یہ بے کیف اور بے رنگ معلوم ہوں گی۔ حقیقت لاکھ کوشش کرے تخلیق کے جادو کو نہیں پاسکتی۔ غالب کے کرشمہ و ناز و غرام کی ہر ہر ادا کو پانا یوں بھی آسان نہیں۔ بہت سی جہات اور پہلو اور توجہات و تعبیرات اور بھی ہوں گی۔ کوئی ایک مطالعہ یا تعبیر یوں بھی دوسری تعبیرات کے امکانات کو ختم نہیں کرتی، بلکہ مزید تعبیرات کی راہ کھولتی ہے۔ ہماری توجہات بھی آگے کی راہ کھولتی ہیں، بند نہیں کرتیں۔

صاحب ذوق قاری ذیل کے اشعار سے بہ غور و حامل گزرتے ہوئے از خود محسوس

کرے گا کہ ہنوز ہزار یادِ ناخوردہ رگ تاک میں ہے۔ ہم ایک بار پھر متن سے رجوع کر رہے ہیں، اس درخواست کے ساتھ کہ اشعار کو پڑھتے ہوئے اس امر پر بطور خاص نظر رکھی جائے کہ کس طرح ان کا تخلیقی معناتی نظام ہدلیاتی تعامل پر قائم ہے، یا غالب کا ذہن و شعور کس طرح حرکیاتِ لفظی میں رچا بسا ہے، اور غالب شعریات کس طرح کئی بار محسوس نہیں ہونے دیتی اور لفظی کے ذرا سے مس سے معنی بندی کی ایسی کرشمہ کاری کرتی ہے کہ بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے کی سی تھیرا چکاچوند پیدا ہوتی ہے اور قاری دیکھتا رہ جاتا ہے۔ ذیل کے اشعار موصوفہ ہیں، پورا احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ یہ مثالیں انتہائی یا نئی ہوں ایسا بھی نہیں، جو تجزیے پہلے آچکے ہیں ان کو سہی (✓) کے نشان سے ظاہر کر دیا ہے۔ باقی کے مختصر تجزیے دے دیے ہیں جو فقط ہدلیاتی نکات کو نشان زد کرتے ہیں۔ یہ تحریر بھی نہیں۔ تجزیے فقط اشارہ ہیں، یہ کافی و شافی نہیں ہو سکتے۔ اصل چیز متن کو ہاتھ میں اترنے دینا، ہدلیاتی جز و مد پر نظر رکھنا اور معناتی کرشمہ کاری سے لطف اندوز ہونا ہے، مثالیں سب توجہ چاہتی ہیں، جن کے تجزیے پہلے آچکے ہیں وہ بھی، اور جن کے تجزیے اب دیے جا رہے ہیں وہ بھی۔

### (الف) رولیت اول (مکتوبہ 1816)

- 151 سراپا رہن عشق و ناگزیر المصبت ہستی  
عبادت برق کی کرتا ہوں اور انوس حاصل کا (ج)
- ✓
- 153 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی  
چمن رنگار ہے آئینہ باد بہاری کا (ج)
- ✓
- 162 وا کر دیے ہیں شوق نے جو نقاب حسن  
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا (ج+)
- ✓



مگر تھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ

194

(غ) یعنی میرے دل ہے دعا نہ مانگ

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد

195

(غ) مجھ سے مرے گز کا حساب اے خدا نہ مانگ

✓

ترے سرو قامت سے یک قدم آدم

203

(غ) قامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

✓

تراشا کہ اے مجھ آئینہ داری

203

(غ) تجھے کس ترنا سے ہم دیکھتے ہیں

✓

کل چنگی میں غرق در پائے رنگ ہے

204

(غ) اے آگہی فریب تراشا کہاں نہیں

✓

ہوں گرمی نکاط تصور سے لغو سنج

211

(غ) میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں

دیتا ہوں گلشن کو سخن سے سرپیش

(غ) مضرب تار ہاے گلوے بریدہ ہوں

✓

نا کردہ گناہوں کی بھی حسرت کی لے داد

269

(ق) یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

✓

273 آرزوے خانہ آبادی نے وہاں تر کیا  
کیا کروں گر سایہ دیوار سیلابی کرے (خ)

176 قطع سفر ہستی و آرام فی بیچ  
رفقہ نہیں پیشتر از لغزش پا بیچ (خ)

یہ غزل انیس برس سے پہلے کی ہے جب شدت جذبات اور ذہن کی براقی دم نہیں لینے دیتی، دل و دماغ پر بیدل چھائے ہوئے ہیں اور قوت عقیدہ کی برق رفتاری سے وادی شعر میں گرد و طہار کے مرغولے اٹھ رہے ہیں۔ آگرہ کی محفلوں میں ایک مغل نژاد نو عمر شاعر اپنے قد و کفش کے ساتھ اپنی تظاہریت کا اثبات کر رہا ہے۔ ایسے کلام کا لطف اس کی حدت سے لطف اندوز ہونے اور اس کی سرسستی و کیف کو محسوس کرنے میں ہے نہ کہ اس کے چبے کرنے میں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ بیدل کے مشہور مصرع 'عالم ہمہ افسانہ' مادارد و ما بیچ' کو تضمین کیا ہے اور نہایت عاجزی و انکساری سے بیدل کی عظمت کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے بیدل کی روح سے فیضان کی دعا کی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ بیدل ترغیب ہائلی اور تشویش دہنی کا سب سے بڑا سرچشمہ ہیں (آہنگ اسد میں نہیں ٹوٹے بیدل)۔ اس سے زیادہ کچھ کہنے کی ضرورت نہیں کہ روایف بیچ ہی سے تھل تھل ظاہر ہے، گویا تھی محض 'بیچ' گلدستہ شوق کی گیارہ ہے جس نے پوری غزل کو حرکیات لٹری کے ساز پر پھیرا ہوا نغمہ بنا دیا ہے۔

مخفیس برہم کرے ہے مخففہ باز خیال  
201 ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بتخانہ ہم (قیہ)

شعر بظاہر بت خانہ کائنات کے تغیر و تبدل اور نیرنگیوں پر دلالت کرتا ہے۔ ورق گردانی کو نسبت ہے مخففہ بازی سے اور مخففہ باز خیال سے مراد ہے مستحق ستم پیشہ و جفاکش جو حتموں حراج ہے، مخفیس جاتا بھی ہے اور مخفیس برہم بھی کرتا ہے۔ گردش معنوی مخففہ باز خیال اور نیرنگ یک بتخانہ میں ہے، اور ذرا حرکت ورق گردانی نیرنگ ہے جو

فانوس خیال کی سی کیفیت پیدا کرتی ہے اور حرکیات اس اس ہے۔

204 دیر و حرم آئینہ تکرار تمنا

واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں (خ)

یہ شعر سچہ حمید یہ کی اشاعت کے بعد لگا ہوں میں آیا اور نسخہ اول کی دریافت کے بعد یہ توثیق ہوئی کہ اصلاً یہ انہیں برس سے پہلے کا کلام ہے۔ دیر و حرم سے زیادہ معمول اور پرانا مضمون کون سا ہوگا اور فارسی اردو اساتذہ بشمول صوفی سنت شاعروں کے کس کس نے اس کو کس کس طرح نہ برتا ہوگا، لیکن غالب جس مضمون کو بھی ہاتھ لگاتے ہیں، اپنی جدلیات اس اس تھقیہ سے نہ صرف اس کی فرسودگی کو زائل کر دیتے ہیں بلکہ اس میں کوئی نہ کوئی طرف پہلو ایسا نکال دیتے ہیں کہ مضمون اچھوتا اور نیا ہو جاتا ہے۔ غالب کے تھکے دس ذہن پر حیرت ہوتی ہے کہ دیر و حرم جو انسان کی تمنا کا آئینہ کبھے جاتے ہیں، وہ واماندگی شوق کی پناہ گاہیں قرار پائیں۔ اور تمنا کا آئینہ بھی ایسا کہ دیر گویا حرم کی تکرار ہے۔ یہ دونوں کے اصل معنی کو بے مرکز کر دینا ہے۔ مزید یہ ہے کہ معنی کی تھلیپ بالعموم مبتدا میں نہیں، خبر میں صورت نکڑتی ہے، یہاں کیفیت دوسری ہے۔ شوق کی واماندگی (تھکن یا عدم تکمیلی جستجو) کے باعث انسان کہیں نہ کہیں پناہ لیتا ہے۔ اکثر اوقات ’آئینہ تکرار‘، ’تمنا‘ اور ’واماندگی شوق‘ کی پناہیں میں ہے اور واماندگی شوق بطور شعری منطق کے ارتداد کی کڑی ہے۔ دیر و حرم تکرار تمنا کے آئینہ ہیں کہ دونوں جگہ ایک ہی تمنا کارگر ہے اور ایک ہی حقیقت جلوہ ریز ہے لیکن بات یہاں شمع نہیں ہوتی یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ یعنی دیر و حرم کی حیثیت فقط اتنی ہے کہ یہ سعی و جستجو کی ناکامی کے آچار ہیں جنہیں انسان نے تھک ہار کر پناہ لینے کے لیے تراشا ہے۔ گویا ان کی اصلیت صرف اتنی ہے کہ یہ تھکے ہارے انسان کا سہارا بھر ہیں سوائے اس کے یہ کچھ بھی نہیں۔ یعنی اول تو دونوں کو تمنا کی تکرار کا آئینہ کہہ کر دونوں کو کم حیثیت کر دیا، دوسرے جو بمنزلہ مقام مقصود کے ہیں ان کو واماندگی شوق کی پناہ گاہیں کہہ کر رہی سہی اہمیت بھی ختم کر دی۔ شعر کا اعجاز یہ ہے کہ جدلیاتی گانچہ جب ایک ہار کھل جاتی ہے تو معنی آفرینی کا ایسا سماں بندھتا ہے کہ ندرت و طرقتی کا حد و حساب نہیں۔

تمثال ناز جلوۂ نیرنگ اعتبار

ہستی عدم ہے آئینہ گر دودھ نہ ہو (غ)

یہاں عدم بطور 'نہیں' ہے، یعنی ہستی کی نفی کرتے ہوئے اسے عدم کہا ہے۔ انسان بطور تمثال خود پر ناز کرتا ہے جو محض اعتبار کی نیرنگی یا فریب نظر ہے۔ ہستی یعنی جو کچھ بھی ظاہر ہے، دراصل وہ نہیں ہے۔ انسان اپنی ہستی کا اثبات آئینے سے کرتا ہے یعنی خود کو دیکھ کر یقین کر لیتا ہے کہ وہ ہے، لیکن درحقیقت یہ عکس آئینہ ہے جو گلی محض ہے۔

آئینہ سبک ہندی کے اساسی استعاروں میں سے ہے اور بیدل کی طرح غالب بھی آئینہ سے جلوہ وجود اور نیرنگی کا نکالتے کے ایسے ایسے پہلو نکالتے ہیں کہ باہر و شاید۔ آئینہ قلب کے بھقل کا اکثر اشارہ دیتا ہے جو ہر طرح کے رنگ کو کاٹتا ہے اور صفائے قلب میں حزن و نشاط، رنج و راحت، محرومی و فراوانی ہر کیفیت جلوہ ریز ہوتی ہے اور گزراں ہے۔ آئینہ ہر کیفیت کو منعکس کرتا ہے اور خود بے لوث رہتا ہے جیسے جمیل کی ظہری ہوتی سطح آب کے اوپر سے پرندہ پر پھیلائے ہوئے گزرتا ہے، جمیل اس کو عکس ریز کرتی ہے، پرندہ کو خبر نہیں کہ جمیل اسے عکس ریز کر رہی ہے، جمیل (آئینہ) کو بھی خبر نہیں کہ پرندہ اڑ رہا ہے لیکن اذان کے ساتھ ساتھ پرندہ جمیل پر سے غائب ہو جاتا ہے، اس گزراں کی بھی نہ پرندے کو خبر ہے نہ جمیل کو، لیکن جب تک اذان جمیل کے اوپر ہے جمیل کی سطح آب آئینہ قلب کی طرح اس کو منعکس کرتی ہے، نیرنگ اعتبار کی طرح یہ تعلق بھی ہے اور لاطعلق بھی۔ یہ وجود بھی ہے اور عدم وجود بھی، یہ خالی پن بھی ہے اور بھراؤ پن بھی۔ صوفیا کے آئینہ قلب کی طرح زمین بودوں نے شونیم کو سمجھانے کے لیے اکثر آئینہ قلب یا جمیل کی سطح آب کی بے لوثی اور لاطعلق کی مثال دی ہے جو تعلق بھی ہے بطور گزراں،

bird on the wing

جو رشتہ بھی ہے اور نہیں بھی۔ شونیم کی اطلاقیات یہی ہے کہ ظاہری دودھری تصادات جن کے ذریعے ذہن انسانی کارگر ہوتا ہے، اور تمام متناقضات جو وجود یا معنی کی تحلیل بھی کرتے ہیں اور بطور 'نہیں' اس کا رد بھی کرتے ہیں کہ نظر جمیل کی سطح آب کی بے لوثی یا

آئینہ کے عکس کی طرح ان کے رنگ یا آلودگی سے آزاد ہو جائے۔

222 علق ہے صلیح عبرت سے سبق ناخواندہ

درد ہے چرخ و زمیں یک ورق گردانہ (غ)

کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے

ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ (غ)

نصیح حمید یہ کہ بہت سے اعلیٰ اشعار کی طرح اس نہایت خوبصورت غزل کا کوئی شعر متداول دیوان میں نہیں آیا۔ اوپر کے دونوں اشعار کی طرحی میں حرکیات لگی کا قائل صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ورق گردانہ، ورق جو پلٹنا چاہتا ہو، یعنی فعلی عبث۔ بقول گیان چند جین ”زمیں و آسمان روی کاغذ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔“<sup>(10)</sup> افسوس کہ علق نے صلیح عبرت سے کچھ سبق نہیں پڑھا، یعنی حقیقت کی بے حقیقی پر غور نہیں کیا۔ دوسرا شعر فرد کی فردیت اور ذات کی سزیت پر عجیب و غریب شعر ہے۔ باطن صرف دل یا اندرون نہیں بلکہ ذات کی تمام تر گہرائی یا عمید ہے۔ بات صرف اتنی نہیں کہ ایک کو دوسرا نہیں جان سکتا، بلکہ فرد ایسے ورق کی طرح ہے جسے کسی نے نہیں پڑھا۔ اس ’کسی‘ میں ذات خود بھی شریک ہے، یعنی ذات بھی ورق ناخواندہ ہے، دوسرے لفظوں میں انسان دوسرے کا تو غیر ہے ہی اپنا بھی غیر ہے۔ گویا ذات نے بھی ذات کو نہیں پڑھا۔ فرد کے ایک معنی کاغذ کے بھی ہیں (مجموعہ خیال ابھی فرد فرد تھا) یعنی ورق نے بھی ورق کو نہیں پڑھا۔ اس شعر میں غالب کا ذہن نفسیات کی ان تہوں کی قضا لیتا نظر آتا ہے جہاں فرائیڈ کو باذقیر کرنے والا اس کا بدعقیدہ نیاز مند لاکاں پہنچتا ہے جو شعور کو غیر اصل اور لاشعور کو اصل قرار دیتا ہے اور یہ کہ ذات ہر لمحہ تغیر پذیر ہے، perpetually in flux اور غیر کا تو کیا ذکر، خود ذات بھی اپنے آپ سے آگاہ نہیں ہو سکتی / اپنے سے کرتہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو۔

از ہر تا پہ ذرہ دل و دل ہے آنکھ

طولی کو شش جہت سے مقابل ہے آنکھ (غ)

ذرہ سے آفتاب تک جو کچھ ہے دل ہے، یعنی سوچنے محسوس کرنے والی ذات، اور ذات

بطور آئینے کے ہے جو خود اپنے عکس کے بالقابل ہے۔ (عکس بمعنی ہستی موزوم) ایسے میں طوطی یعنی نظار کی جدھر دیکھتی ہے ہر طرف اپنے ہی آپ کو منعکس پاتی ہے۔ اس سے پہلے بحث کی چابکی ہے۔ ہستی کی نفی پیچ کی آگہی غالب کے یہاں اکثر سرشاری پر منتج ہوتی ہے۔

242

کاشانہ ہستی کہ برانداختنی ہے  
یاں سوختنی اور دہاں ساختنی ہے (خ)  
ہے فعلہ شمشیر فنا حوصلہ پرداز  
اے داغ تنہا پر انداختنی ہے (خ)  
اے بے شمران حاصل تکلیف و میدان  
گردن بہ تماشائے گل افرانتنی ہے (خ)  
ہے سادگی ذہن تنہائے تماشائے  
جاے کہ اسد رنگ چمن باختنی ہے (خ)

ان چاروں اشعار کی تفصیل حرکیات نفی کی مرہون منت ہے۔ سوختنی اور ساختنی میں تقاض ہے۔ طوطا کہا گیا ہے کہ یہاں (امید آرزو کو) جلا دیجیے اور دوسری دنیا بسا لیجیے۔ ایسا کاشانہ ہستی برانداختنی یعنی برباد کر دینے کے لائق ہے ○ دوسرے شعر میں ہر چہ کہ فعلہ شمشیر فنا حوصلہ پرداز ہے یعنی وار کرنا چاہتا ہے، تاہم داغ تنہا کے سپرد ڈالنے کے سوائے چارہ نہیں، بمعنی تنہا کا پورا ہونا معلوم۔ داغ تو یوں بھی نقش گیر ہے۔ پیر انداختنی، حوصلہ پرداز کی کا دوسرا رخ ہے ○ تیسرے شعر میں نظارہ گلشن کا ہے اور مرکزیت تماشائے گل کو حاصل ہے، لیکن کیفیت نفی وہی سابقہ اشعار کی ہے۔ اے بے شمران، یعنی وہ لوگ جن کو پھل ملنے والا نہیں، حاصل تکلیف و میدان میں بھی قائل نفی ہے یعنی پودوں کی پرورش سے حاصل تو کچھ بھی نہیں۔ گویا تماشائے گل کے لیے گردن اٹھائیے اور تماشائے گل تمام ہے۔

مقطع میں اس پوری نفی اساس کیفیت کا نہجڑ آگیا ہے کہ اسد دنیا ایسا چمن ہے جس کا رنگ باختنی یعنی اڑ جانے والا ہے، یہاں تنہائے تماشا کرنا سادہ لوحی نہیں تو کیا ہے۔

- یہ ملاؤں تماشا نظر آیا ہے مجھے  
 ایک دل تھا کہ بعد رنگ دکھایا ہے مجھے (خ)  
 حیرت کا لہر آتش زدہ ہے جلوۂ عمر  
 جو خاکسرخ صد آئندہ پایا ہے مجھے (خ)  
 جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے  
 کس کا دل ہوں کہ وہ عالم سے لگایا ہے مجھے (خ)

انہیں برس سے پہلے کی یہ نہایت عمدہ غزل بھی 'ہیدلانڈ' ہے جس کا اندازہ مقطع سے ہوتا ہے جو 'شوٹی ٹمپل' بیدل نے جگایا ہے مجھے پر ختم ہوتا ہے۔ اس کا بھی کوئی شعر نگاہ انتخاب میں نہیں آیا جبکہ آج اس کے نادرہ کار شعر جام ہر ذرہ... کا شمار غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ ردیف / دکھایا ہے مجھے / نظر آیا ہے مجھے / میں ضمیر مجھے سے انا کے انسانی کی مرکزیت کی شیرازہ بندی ہوتی ہے۔ تمنا کی بے تابی و آرزو مندی غالب کا محبوب موضوع ہے لیکن یہاں کیفیت سرشاری و سرمستی اور انا کے انسانی کے کراں تا کراں ترفع اور کون و مکاں کی وسعتوں کو تصرف میں لینے کی ہے۔ یہ حرکت و عمل کا وہ معیاتی جوہر ہے جس کا فیضان روی سے بیدل، بیدل سے غالب، اور غالب سے اقبال تک چلا جاتا ہے۔ ذرۂ خاک کی سرشاری کا مضمون غالب کے یہاں کنی جگہ آیا ہے لیکن اس عجیب و غریب شعر کی کیفیت ہی الگ ہے۔ یہ سرشاری معمولی سرشاری نہیں بلکہ شرف انسانی کی تمنا کی سرشاری ہے جو مجسم دل ہو کر بے پناہ ہو گئی ہے۔ کیا معلوم مشورہ دینے والوں نے کیا کہا ہوگا کہ ایک ذرۂ خاک معصیت زدہ و بے مقدار کی یہ مجال کہ روح کائنات ہو کر دو عالم پر تصرف ہو جائے، یعنی چاہے عقل و فہم کے خلاف ہے۔ یا مقطع میں بیدل کی موجودگی ہی تصنیف کے لیے کافی تھی۔ بہر حال شعر حرکیات کا جادو ہے، ذرہ مہماں ہے جام کے جو سرشار ہے مئے تمنا سے جس کی تھلیب دل سے ہوتی ہے اور دل کی کون و مکاں کی وسعتوں سے، جو میکا کی تھلیل کی زد سے باہر ہیں، یوں شعر تھلیب در تھلیب کے تقاطع سے

ایسی کیفیت سے آشنا کرتا ہے جو زبان کے حدود و حساب سے ور ہے۔ ایسے اشعار خاموشی کی زبان کو صدا دیتے ہیں۔

258

کارگاہ ہستی میں لالہ داغ سماں ہے

برقی ٹرمین راحت خون گرم دہقاں ہے (نخ)

غنچہ چٹکتن ہا برگ عافیت معلوم

باوجود دُبھمی خواب گل پریشاں ہے (نخ)

غالب نے عود ہندی میں خود اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”داغ سماں مثل انجم انجم۔ وہ شخص کہ داغ جس کا سرمایہ و سامان ہو۔ موجودیت لالہ کی مختصر نمائش داغ پر ہے، ورنہ رنگ تو اور پھولوں کا بھی لال ہوتا ہے۔۔۔ مزارع کا وہ لہو جو کشت و کار میں گرم ہوا ہے وہ لالہ کی راحت کے ٹرمین کا برقی ہے۔ حاصل موجودیت داغ اور داغ مخالف راحت اور صورت رنج ہے۔۔۔“ اس سے زیادہ حرکیات لفظی کے بارے میں کیا کہا جاسکتا ہے جو لالہ کے رنگ اور داغ میں بھی ہے اور لال اور سیاہ میں بھی۔ مزید یہ کہ لالہ کو بہت خون گرم سے ہے اور خون گرم کی تھلیب برقی ٹرمین سے کی ہے ○ دوسرے شعر کی وضاحت بھی عود ہندی میں عبدالرزاق شاکر کے نام سے موجود ہے۔ غالب کہتے ہیں ”برگ عافیت معلوم، یہاں معلوم بمعنی معدوم ہے اور برگ عافیت بمعنی مایہ آرام، برگ اور سر و برگ بمعنی ساز و سامان ہے۔ خواب گل باغبار خوشی و رجاء اندگی، پریشانی ظاہر ہے یعنی چٹکتی، وہی پھول کی پتھڑیوں کا نکمرا ہوا ہونا۔۔۔ غنچہ بصورت دل جمع ہے۔ باوصف جمعیت دل گل کو خواب پریشاں نصیب ہے۔“ (۶۱) لفظی مضمر دونوں جگہ تشکیل شعر اور معنی آفرینی میں کارگر ہے اور خود غالب نے جس طرح گرہ کھولی ہے جدلیاتی نکتہ اپنے آپ نشان زد ہو گیا ہے۔

262

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا

آئینہ فرش شش جہج انتخاب ہے (نخ)



عبرت طلب ہے حل معنائے آگہی  
 شبنم گداز آئینہ اعتبار ہے (خ)

آئینہ اور حیرت کی نسبت سے غالب نے سے نئے پہلو تراشتے ہیں اور کئی بار نہایت انوکھا اور اچھوتا مضمون بناتے ہیں۔ حیرت کو کس کے جلوہ کی تلاش ہے کہ سارا عالم آئینہ کی مثال بنا ہوا ہے۔ شعر کا لطف دوسرے مصرع میں آئینہ کے روایتی تصور حیرت کی تھلیب سے انوکھا ایچ در ایچ وضع کرنے میں ہے۔ آئینہ کو ہر اعتبار نہیں کہا بلکہ فرش شش جہب اعتبار کہا ہے کہ کیفیت انتظار پوری کائنات میں اور کائنات انتظار جسم میں وحل گئی ہے ○ جدیاتی بیچ اس میں ہے کہ آگہی خود ایک ایسا معرہ ہے جس کو آگہی حل نہیں کر سکتی۔ اعتبار بس گداز آئینہ بھر ہے جو شبنم کی طرح بے اصل ہے، عبرت طلب اس لیے کہ معنائے آگہی و اعتبار لائٹل ہیں۔ انفرایت دعوائے آگہی اور اعتبار کے اعتباری محض ہونے میں ہے۔

271 ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تما

مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے (ق+)

انہیں برس سے پہلے کی اس غزل سے فقط یہی ایک شعر لیا گیا جو قلمی نسخہ کے حاشیہ پر اضافہ ہے باقی پوری غزل جو نول فرش روزاز ہے بیدل اگر آوے پر ختم ہوتی ہے، القظ کردی گئی۔ پہلا مصرع شدت جذبات میں رچا ہوا ہے، کائنات کو نیرنگ تما کہا ہے لیکن جدیاتی بیچ اسی میں ہے کہ میر انسان نیرنگ تما کا تماشائی تو ہے لیکن تماشے کا حصہ نہیں یعنی بے لوٹ یا ہر لاگ یا لگاؤ سے الگ ہے۔ دوسرے مصرعے نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ اس میں مطلب یعنی مقصود کی نفی مطلب برد آنے سے کی ہے جس سے تما کے نیرنگ نظر سے لطف اندوزی اور بے نیازی (یعنی آزادی) بیک وقت گردش میں آگئے ہیں اور معنی کی گرہ کھل گئی ہے۔ لہذا مطلب برآئے یا نہ برآئے دونوں برابر ہیں۔ نیرنگ تما کا تماشائی ہونا اور بیک وقت بے لوٹ بھی ہونا آزادی کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے۔

## (ب) روایت دوم (مکتوبہ 1821)

- 299 دوستی کا پردہ ہے بیگانگی
- (299+) منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے
- 300 منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
- (300+) ناسیدی اس کی دیکھا چاہیے
- ✓
- 322 شوق ہر رنگ رقیب مرد سماں نکلا
- (322) قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا
- ہے نواآموں کا ہنسب دشوار پسند
- (322) سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا
- ✓
- 327 بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
- (327) آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
- ✓
- 334 آہ کو چاہیے اک عمر اڑتے تک
- (334) کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک
- عاشقی صبر طلب اور تمنا بیجاں
- (334) دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ہوتے تک
- ہم نے مانا کہ تغافل نہ کر دے لیکن
- (334) خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک
- ✓
- 297 ہے ہارے اعجاز وفاداری اس قدر
- (297+) غالب ہم اس میں خوش ہیں کہ نامہربان ہے

انہیں برس سے کم زمانے کی یہ وہی غزل ہے (جہاں ہے ... بیڑے سور آسمان ہے) جس کے مقطع میں دہلی والوں سے کہا ہے / دلی کے رہنے والو اسد کو ستاؤ مت / بھارہ چند روز کا یاں سہمان ہے / غزل کو شامل کرتے وقت مقطع منسوخ کر دیا گیا، اور یہ مقطع حاشیہ پر بڑھا دیا گیا ہے۔ غلط نسخے میں یہ مقطع مرثیہ نما غزل / کیا ہوئی عالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے / سے عین پہلے آیا ہے، ممکن ہے یہاں بھی اسی حور شکیل کی پرچھائیں ہو۔ بہر حال جدلیاتی شعری منطق سے محبوب کے نامہریاں ہونے کی تاویل کر کے اسے اپنے حق میں کر لیا ہے جس سے نامہریاں ہونے کا پورا تصور مقلب ہو کر گوارا ہو گیا ہے۔ یعنی نامہریان ہونا بھی تو ایک رشتہ ہے، اور اعتماد و وفاداری اس قدر ہے کہ جو آج نامہریان ہے وہ کل مہریان بھی ہو سکتا ہے۔

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے

302

یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے (بیخ+)

دوسرا مصرع جو بطور خبر ہے اس کا بظاہر اثبات، نفی اساس ہے کیونکہ کسی شے کے نہ ہونے کو محاورہ کہتے ہیں کہ فلاں شے ہمارے پاس قسم کھانے کو بھی نہیں ہے یعنی نام کو بھی نہیں۔ ہماری ہستی اس حد تک ہمارے نہ ہونے پر دلیل ہے کہ ہمارا وجود قسم کھانے کو بھی نہیں ہے۔ البتہ کسی کلمہ نفی کے شعر حرکیات نفی پر قائم ہے۔

موج طیارۂ یک نشہ چہ اسلام چہ کفر

313

کجی یک خطا مسطر، چہ تو ہم چہ بقیں (ق)

قبلہ و اہدوے بت یک رو خوابیدۂ شوق

کعب و بت کدہ یک حمل خواب رنگیں (ق)

یہ مفروضہ غالب تنقید میں بمنزل ایک طے شدہ امر کے ہے کہ غالب تکلیک کا شاعر ہے، ایسے لوگوں کو چاہیے کہ غالب کے اس نوع کے اشعار کا مطالعہ کریں۔ غالب تکلیک کا نہیں، عقیدوں کے رد بلکہ مہابیانوں کے رد درجہ امتیازی کا شاعر ہے۔ تکلیک کے بارے میں بھل مثنی لال نے جو کچھ کہا ہے اس سے ہم شوبیعت والے باب میں بحث کر چکے



یہ اتنا وجودی یا ویدائی موقف نہیں جتنا شویجائی موقف ہے، یعنی نہ ہستی نہ عدم۔ یعنی وہم بھی وہم محض ہے۔

320

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا

(۱) درد کی دوا پائی درد ہے دوا پایا

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل

(۲) خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

حال دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی

(۳) ہم نے بارہا ڈھونڈ حاتم نے بارہا پایا

یہ تینوں شعر جن کا شمار غالب کے مایہ ناز اشعار میں ہوتا ہے چوتھیں برس کی عمر سے پہلے کے ہیں اور نسخہ حمید یہ میں ملتے ہیں۔ اشعار کی روایتی اور جیساننگلی میں اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ اشعار میں معنی کی کرشمہ کاری جدلیات نفی سے برقیاتی ہوتی ہے۔ نہ کوئی کلمہ نفی ہے نہ بظاہر کسی چیز کو رد کیا ہے، لیکن ایک پیکر دوسرے کو بے دخل کرتا ہے اور معنی کو گردش میں لے آتا ہے۔ زیست کا یہ مزہ انوکھا ہے جو قول متناقض پر مبنی ہے کہ درد کی دوا مل گئی ہے اور درد بے دوا بھی مل گیا ہے یعنی ایسا درد جو بیک وقت دوا بھی ہے اور لا دوا بھی ہے۔ یہ وہ aporia ہے جو حل کا محتاج نہیں کیونکہ شعر کا مزہ اسی میں ہے کہ معرہ کو معرہ رہنے دیا جائے۔ دوسرے اور تیسرے شعر میں بھی یہی حرکیات ہے جو دوسرے مصرع میں عروج پر پہنچتی ہے اور معنی کی طرفیں کھول کر انوکھے لطف و انبساط کا سامان فراہم کرتی ہے، /خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا / یا /ہم نے بارہا ڈھونڈ حاتم نے بارہا پایا / ڈھونڈ حاتم کی تاویل اپنے حق میں کر کے عذرت بیان اور طرفگی خیال کا حق ادا کر دیا ہے کہ ہمارا دل تم نے پایا بس یہی تو ہمارا مقصود تھا۔ ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ غالب اکثر معنی کو گردش میں لانے کے لیے ایک ہی فعل کو شق کر کے اس کے متناقض معنی قائم کر دیتے ہیں۔ شعر کا لطف جدلیاتی گردش میں ہے اور جب بیان سے باہر ہے۔

ساغر جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک

شوق دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا (ق)

یہ نسخہٴ روم (حمید یہ) کی دہلی ہے پناہ غزل ہے / کارخانے سے جنوں کے بھی میں  
 عریاں نکلا / مہری قسمت کا نہ ایک آدھ گریباں نکلا / جس کے صرف تین شعر درج انتخاب  
 ہوئے جبکہ یہ شعر نہیں لیا گیا جو قیامت کا ہے۔ ذرۂ خاک باعث چمکنے کے منسوب ہے  
 آئینہ سے، اور آئینہ کو باعث کثبِ ذات ساغر جلوۂ سرشار کہا ہے۔ شعر اشتیاق وید کی مستی  
 و سرشاری کا ہے۔ بلا ہر تکفیل شعر کے استعاروں اور ترکیبوں سے اندازہ نہیں ہوتا لیکن  
 معنیاتی ساخت میں تقاضی جدلیاتی کارگر ہے جو ذرۂ خاک کے بے حد آئینہ ساماں ہونے  
 اور ساغر جلوۂ سرشار ہو جانے میں ہے۔ شوق دیدار، آئینہ، ساغر اور سرشار کا رشتہ ظاہر ہے  
 لیکن معمولی سے ذرۂ خاک کی تھلیب نے مقدر کو چمکا دیا ہے جس سے شعر نزہت لکری کا  
 شاہکار بن گیا ہے۔

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار

بہزہ بیگانہ صبا آوارہ گل نا آشنا (ق)

شوق ہے ساماں ترازِ نازشِ اربابِ بھڑ

ذرہ صحرا و شگاہ و قطرہ دریا آشنا (ق)

یک یہ معنی زیادہ، بہت زیادہ۔ یہ کائنات رنگ و بو عجیب جگہ ہے، اور تو اور اجزائے  
 بہار بھی گویا یکسر شیرازۂ وحشت کا مجموعہ ہیں۔ اجزائے بہار میں تین چیزوں کا ذکر ہے  
 / بہزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا / شعر کا حسن اس میں بھی ہے کہ بہزہ کو روانا بیگانہ، صبا کو  
 آوارہ اور گل کو نا آشنا کہتے ہیں۔ غالب نے تینوں لفظی اساس و یکجہوں کو مربوط کر دیا ہے۔  
 مناسبت کا حق بھی ادا ہو گیا اور معنی آخری کا بھی۔ اجزائے بہار کے لوصاف کی لفظی کی لفظی  
 بھی ہو گئی۔ یعنی بیگانہ، آوارہ اور نا آشنا، تینوں کا رشتہ وحشت سے ہے۔

شوق کو جہیم بصیرت کے طور پر لیں یا وہ باطنی آگ جو حقیقت کی تہ تک پہنچنے کے  
 لیے ہمیز کرتی ہے، اربابِ بھڑ کی نازش کی ساماں تراز، دوسرے مصرعے میں اربابِ بھڑ کی

رعایت سے فقط دو چیزوں کا ذکر آیا ہے، / ذرہ صحرا دست گاہ / اور / قطرہ دریا آشنا /۔ ترکیب سازی کے حسن پر بھی نظر رکھیں۔ ذرہ صحرا کے تقابل میں ہے۔ ملاحظہ ہو قطرہ دریا کے تقابل لفظی میں غالب کے یہاں کیا کیا معنی گسٹری کرتا ہے، یہاں بھی متکوس ہے، یعنی ذرہ صحرا دستگاہ ہے اور قطرہ دریا آشنا اور یہ سماں ترازوی ارباب ہجر کی نسبت سے ہے۔ غرضیکہ نہ ذرے کی کچھ حقیقت ہے اور نہ قطرے کی۔ یہ شوق ہی ہے جو سماں ترازوی کرتا ہے اور ذرہ کو صحرا دستگاہ اور قطرہ کو دریا آشنا بنا دیتا ہے، نور غلب ہے کہ صحرا یا دریا جتنا خود ذرہ یا قطرہ کی لفظی ہے۔ یعنی اسی متقاض کشاکش پر کائنات قائم ہے۔

گدھے شوق کو دل میں بھی جھنجکی جا کا

326

گھر میں محو ہوا اضطراب دریا کا (3)

حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی

دوام کلفت خاطر ہے پیش دنیا کا (3+)

شوق کی بے پایانی اور تنہا کی بے تابی غالب کے کلام میں نہ لٹیں ہے لیکن ہر جگہ کیفیت الگ ہے۔ دل کو نسبت ہے وسعت سے لیکن شوق فراواں کے پیش نظر یہ وسعت بھی جھنجکی جا ہے۔ پہلے مصرع کو بطور قول محال لیا جائے تو دوسرے مصرعے میں دلیل ہے کہ دیکھو دریا کا اضطراب جو کنار تا بہ کنار ہے ایک تھوٹے سے موتی میں سا جاتا ہے۔ جس طرح گھر اور دریا میں نسبت بھی ہے اور رشتہ لفظی بھی اسی طرح شوق اور جھنجکی جا میں ربط بھی ہے اور مخالف بھی، جس سے لطف معنی قائم ہوا ہے۔

ایک طرف خزاں و بہار اور دوسری طرف پیش و کلفت کا تقاض لگاؤ میں رہے۔ روایت بہار بہار ہے اور خزاں خزاں، لیکن غالب کا ذہن ہر ایک میں بہار و خزاں کی صمیمیت کی رد تکمیل کر کے ان کو بطور وحدت جاریہ کے دیکھتا ہے، یعنی نہ خزاں بھنہم خزاں ہے نہ بہار بہار۔ عرف عام میں جس کو بہار کہا جاتا ہے، غالب کہتے ہیں اس کی رنگینی خزاں کے حیرتوں کی حنا ہے۔ چنانچہ اگر بہار یہ ہے تو پھر خزاں کیا ہے؟ دوسرے مصرعے میں تو جہہ ہے کہ یعنی دنیا کا پیش و عشرت کلفت خاطر کا پیش خمیدہ ہے۔ یعنی جہاں خواہش ہے وہاں

دیکھ ہے۔ بہار کی حقیقت میں خزاں کو دیکھنا اور خواہش میں دیکھ کو دیکھنا یعنی عالم رنگ و بو کو بطور دوام کھلیجہ خاطر دیکھنا یہی برگزینہ جدلیاتی ہے۔

نہ پوچھ وسعت میخانہ جنوں غالب

332

جہاں یہ کاسے گروں ہے ایک خاک انداز (ق+)

چوبیس برس سے پہلے کی عمر کی اس غزل کے چند ہی شعر متداول دیوان میں تھے۔ پائیکے، اُن میں وسعت کا نکات کی لامتناہی پہنائیوں کی ایمانی تہاہ لیتا ہوا یہ شعر بھی ہے۔ یہ تصور بھی آسان نہیں کہ غالب نے اس کو کس ذہنی کیفیت میں کہا ہوگا۔ انتہائی مشکل زمینوں میں عجیب و غریب کیفیت کے شعر نکالنا غالب کے اس عہد کا خاص انداز ہے۔ شعر جدلیات نفی کے تقاضے سے لبالب بھرا ہوا ہے۔ میخانہ جنوں کی تحفیف کاسے گروں سے اور پھر کاسے گروں کی تحفیف خاک انداز سے اپنا جواب نہیں رکھتی۔ غالب کے تخیل کا کرشمہ ملاحظہ ہو کہ ہفت افلاک یعنی خلا کو جو لامکاں سے لامکاں تک ہے یا زبان کے حد و حساب سے باہر ہے، مضامین سے کاسے گروں کہہ کر روکیا ہے اور پھر اُسے خاک انداز کہہ کر گویا شویہ اعظم کی آخری حد تک اکبری صفر کر دیا ہے یعنی خالی کا خالی۔ حقیقت جو دکھائی دیتی ہے وہ نہیں ہے یعنی زبان اندر سے خالی ہے۔ تعجب ہوتا ہے کہ خیال کی ایسی پہنائیوں میں اترنا اور احساس کی پوری شدت و شدت سے اسے حقیقی اظہار تک لے آنا اور یہ سب چوبیس بچیس سال کی عمر میں، اگر یہ زبان و خیال کا معجزہ نہیں تو کیا ہے۔

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز

332

میں ہوں اپنی کلکت کی آواز (ق)

تو اور آراکشی غم کا کھل

میں اور اندیشہ ہائے دور دراز (ق)

یہ اشعار بھی چوبیس برس کی عمر سے پہلے کے ہیں اور ان کی مجزبیاتی پر سوائے اس کے کہ تعجب کیا جائے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جدلیات نفی واضح طور پر دونوں مصرعوں میں جاری و ساری ہے۔ گل نغمہ اور پردہ ساز دونوں نشاط و طرب، شگفتگی اور



نفسی کے استعارے ہیں، غالب نے دونوں کی نفی کی ہے، میں نہ یہ ہوں نہ وہ ہوں بلکہ خود ہی اپنی خلست کی آواز ہوں۔ گویا ذات کی نفی سے خلست ذات کا اثبات کیا ہے، تو یہ نفی کی نفی ہوا۔ شعری طرفیں کھلی ہوئی ہیں۔ آواز ساز کی رعایت سے ہے اور اسی طرح پردہ ساز کی نسبت گلِ نغمہ سے ہے۔ پردہ اور گل میں بھی ہر شے ہے جس پر نفی کی چھوٹ صاف پڑ رہی ہے۔ نفی در نفی اور زبان کے ابھار سے ایک پنہاں کیفیت خاموشی کے سر کو سننے کی بھی ہو سکتی ہے جو سمجھی ممکن ہے جب باہر کا شور کا اہم ہو جائے۔

شعری پہلی قرأت میں اغم گیسوا تھا، غالب نے بعد میں گیسو کو کھل سے بدل دیا، ذرا سی انجینیت سے ترکیب کا حسن بڑھ گیا، اور مکہ کی تھر اور ز کے سیاق میں سیال آوازوں سے نفسی میں بھی اضافہ ہوا۔ یہ سب حقیقت کی آگ میں فوق و وجدان سے ہوتا ہے، آوازوں کو گن کر یا سوچ کر نہیں، صرف یہ کہ طبیعت کو کیا غرض آتا ہے۔ پہلا مصرع معشوق کی دلفریبی اور سرد کار حسن کا حکمِ لطیف ہے۔ دوسرا حسن کی جلوہ گستری کی تھلیب میں ہے، یعنی ایش اور اندیشہ ہاے دور دراز/ زلف کی درازی اور اندیشہ ہا کی فراوانی میں نسبت ہے۔ آرائشِ جمال کا یہ مطلب کہ گویا نئے نئے عاشق پیدا ہو رہے ہیں جو بعض شاعرین نے بیان کیا ہے شعر کو محدود کرنا ہے۔ لفظوں کے حسن کا رمانہ ابھار اور تعامل نفی کا کمال یہی ہے کہ معنی جو بے مرکز ہو چکا ہے اس کی بے مرکزیت سے لطف اندوز ہوا جائے اور غیر ضروری میکانیکی تحدید نہ کی جائے۔ ایسی کوئی کوشش اس شہریات کے خلاف ہے۔

پر تو شور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم

- (۱) میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک  
 (۲) یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل  
 (۳) گری بزم ہے اک رقصِ شرر ہوتے تک  
 (۴) غم ہستی کا اسد کس سے ہو بجز مرگِ علاج  
 (۵) شمع ہر رنگ میں جلتی ہے عطر ہوتے تک

اس غزل کے کچھ اشعار کے بارے میں گفتگو پہلے آچکی ہے۔ غزل کے ان آخری تین اشعار میں حقیقت کی سمنہ کا کچھ اور ہی تجسس ہے۔ غور شدہ کی کرنوں اور شبنم میں قطعییت ہے اور شبنم فاق کی دلیل ہے۔ عنایت کی نظر کو سورج کی کرنوں سے اور انسان کو شبنم سے مثال دے کر ذات کی نفی کر دی ہے۔ ویسے دیکھیں تو عنایت کی نظر میں خواہش بھی ہے اور اس کی تھکلیب بھی کہ بظاہر عنایت کی نظر محبت کی دلیل ہے، نیز شعاع آفتاب روشنی کی دلیل ہے اور چٹائی کی بھی۔ جس پر یہ دروا ہو جائے وہاں فاق ہی فاق ہے۔ محبوب کی عنایت کو سہہ پانا بھی اپنا تقاضا رکھتا ہے، کیسی غرابصورتی سے ذات کی نفی کی ہے۔

اگلے دونوں شعروں میں انجج سازی بھی لاجواب ہے۔ افتراقیت جو یک نظر اور فرصت ہستی میں ہے، وہی گرمی بزم اور رقص شرر میں بھی ہے۔ یہاں معنی اتنا تھکلیب سے نہیں جتنا انجج سازی سے قائم ہوا ہے۔ فرصت ہستی کے لیے رقص شرر کو استعارہ کرنا حدود معنی خیز ہے کہ رقص شرر حرکیاتی بھی ہے اور وقت کے محور پر لکھڑھل بھی، لیکن اصلاً نفی (شونیہ) اساس ہے بالکل جیسے روئی ہستی بے اصل محض ہے۔

مقطع میں شمع کا انجج ہے جو جتنا صحن پرور ہے اتنا حسن سوز بھی ہے کیونکہ شمع زندگی اور موت دونوں کا متحرک استعارہ ہے، زندگی اس لیے کہ شمع منبع روشنی اور سرچشمہ نور ہے، موت اس لیے کہ شمع پتھلی رہتی ہے جیسے وجود رو بہ زوال ہے اور بالآخر 'لا' پر شمع ہو جاتا ہے۔ غالب نے موت کو ہستی کا علاج کہا ہے، اور صرف ہستی نہیں بلکہ غم ہستی کا بھی۔ ہستی کی نفی اور غم ہستی کی نفی موت ہے۔ لیکن یہاں موت کی بھی ہدایاتی تھکلیب ہوئی ہے، یہ بلور نجات دہندہ ہے جیسے بحر نجات دہندہ شمع ہے۔ صبح ہوگی تو شمع کو جلنے سے نجات ملے گی۔ شمع کے جلنے میں ایک لازمییت ہے، جیسے زندگی پر انسان کا اختیار نہیں، جلتے رہنا شمع کا مقدر ہے، لیکن جلنا روشنی اور تمنا کا استعارہ بھی ہے۔ دکھ اور زندگی کی لازمییت کا موضوع غالب کا محبوب موضوع ہے / قہر حیات و بد غم اصل میں دونوں ایک ہیں / موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں / غالب جو نشاط اور حرکیات کے موید ہیں، دکھ کو وجود کی اصل مانتے ہیں، جب تک زندگی ہے غم ہستی ہے، جب تک رات ہے شمع کو زندہ

رہتا ہے۔ رات نفی کا استعارہ ہے لیکن زندگی نفی کا استعارہ نہیں۔ پورا شعر نفی در نفی کی لازمت سے بندھا ہے۔

صد جلوہ رویو ہے جو مڑگاں اٹھائیے

340

طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے (ق)

پہلا مصرع کہ صد جلوہ رویو ہے جو مڑگاں اٹھائیے، دعوتِ نگارہ ہے کہ حسن ارضی یا حسن کائنات جلووں سے شراہ ہے شرط آنکھیں کھولنا ہے۔ زندگی ان جلووں سے معمور ہے جو حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ دوسرا مصرع نفی اساس ہے کہ اس کے لیے دید کا احساں اٹھانا پڑتا ہے اور اس کی توفیق نہیں۔ ردیف 'اٹھانا' میں مڑگاں اٹھائیے بطور دعوت ہے۔ احساں اٹھائیے، طاقت کہاں 'ہے' کے تاثر میں مٹی کلی ہے کہ طاقت ہی نہیں کہ دید کا احساں اٹھایا جائے۔ دید ذات کا حصہ ہے۔ غالب نے اٹھائیے کی معمولی گردش سے دید کے خیالی پیکر کو 'غیر' بنادیا اور غیر کا احساں اٹھانا غیرت نفس کے خلاف ہے۔ یوں شعر کی معنویت کی کئی راہیں کھل گئیں، جن کا لطف اس بصیرت افروز کثرت میں ہے کہ جلوہ مجسمہ کچھ بھی نہیں جب تک دیکھنے والی نظر نہ ہو، اور نظر خود محویت نگارہ یعنی بمنزلہ 'غیر' کے ہے۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد

344

عالم تمام حلقہٴ دام خیال ہے (ق+)

خلیفہ مہدائیکیم نے ایسے اشعار کے بارے میں لکھا ہے کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ اس قول سے اختلاف کرنے کی کوئی وجہ بھی نہیں کہ اس کو مایا کے لیے بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ فریب اور حلقہٴ دام خیال ایک ہی چیز ہیں۔ غالب ہستی کو عدم ہی نہیں عدم سے بھی آگے کی کوئی چیز کہتے ہیں۔ اور نفی در نفی کے تقابل سے متن کی طرفیں کھل جاتی ہیں، اور معنی سیال ہو جاتا ہے جس کی متعدد تعبیریں ہو سکتی ہیں۔ اس کی وجودی (مایادی) تعبیر سامنے کی بات ہے کہ تمام عالم فریب حواس اور عکس خیال ہے، یاں وہی ہے جو اعتبار کیا، کائنات کی حقیقت فقط اعتباری ہے، اس کے فریب میں آنا عیب ہے، وغیرہ۔ اب متن کو دیکھیے۔ شعر شروع ہوتا ہے ہستی سے اور ختم ہوتا ہے عالم کے تصور پر۔

درمیانی عرصہ جدلیات نفی سے لبریز ہے۔ کائنات جلوہ گاہ صفات ہے یا عین ذات، مادہ رانیت سرے سے غالب کا مسئلہ ہی نہیں۔ شاعر تو فقط ہستی کی نفی کر رہا ہے کہ یہ دنیا خیال کا بچھایا ہوا جال ہے، یہ لگی تھل ہے، علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں۔ حقیقت مطلقہ کیا ہے کیا نہیں اور آیا صفات ذات ہیں یا نفس انفرادی شعور کلی کا حصہ ہے یا نہیں یا حقیقت مطلقہ ذرہ ذرہ میں جاری و ساری ہے یا نہیں، شعران باتوں کے بارے میں خاموش ہے۔ وجودی خیالات غالب کے زمانے میں عام تھے اس لیے شعر کی تعبیر کرتے ہوئے ہم انہیں غالب سے منسوب کرنے میں پس و پیش نہیں کرتے۔ ورنہ دراصل متن میں ایسا کچھ بھی نہیں۔ غالب کو حقیقت کے معمولہ یا عام تصور سے یوں بھی اباحتھی۔ یہاں بھی اس کو نفی و نفی سے روکیا ہے۔

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے

346

(ن) میری رفتار سے بھاگے ہے نمایاں مجھ سے

گردش ساغر صد جلوہ رنخیں تجھ سے

(ن) آئندہ داری یک دیدہ حیراں مجھ سے

یہ سرکاری اور معجزیاتی نہیں تو کیا ہے اور وہ بھی چوبیس برس کی عمر سے پہلے۔ ہم پہلے ثابت کر چکے ہیں کہ تبدیلی انیس سال کے بعد ہونا شروع ہو گئی تھی۔ ذہن کی آتش فشاں، دراکی اور پیچیدگی خیال تو وہی رہی، بڑا یہ بیان میں ایک ایسا رس اور رچاؤ آتا گیا جس کی جلوہ اثری کا جواب نہیں۔ بین التونیت خود ایک پراسرار عمل ہے۔ غالب فارسی و اردو اساتذہ کے سرچشمہ فیضان سے جی بھر کے فیض یاب ہوئے تھے، اور اس میں بھی کلام نہیں کہ ہیدل کی خیال بند بیداریت نے ناہمہ روزگار غالب کو غالب بنا دیا۔ اس عمر میں یہ کہنا / ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے / ذہن و تخیل کے انتہائی کھد رس ہونے کی دلیل ہے۔ حرکیات نفی متن کی خارجی سادہت میں اگرچہ دکھائی نہیں دیتی لیکن خیالی بیکروں میں رواں دواں ہے۔ روئیف / مجھ سے / میں بھی تحرک ہے۔ داستانوں کی طلسماتی فضا میں میرا فسانہ گوہر مرا کی تلاش و جستجو میں جتنا آگے بڑھتا ہے، منزل اتنا ہی دور ہوتی

جاتی ہے۔ منزل دکھائی دیتی ہے لیکن قدم وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ یہ چھلاوہ شونیہ در شونیہ ہے۔ ہاتھ کچھ بھی نہیں آتا، سوائے فنی لامتناہی اور سعی مسلسل کے۔ دوسرے مصرع نے تحرک کی شدت کو اور بھی بڑھا دیا ہے۔ امیری رفتار سے بھاگے ہے جہاں جھ سے ا ہر قدم اور ادوری منزل میں جو بند تھا، اُسے ا رفتار اور ا بھاگے کی افتراقیت نے اور بھی شدت عطا کر دی ہے۔ انسان کی سعی ناقص اور جہد مسلسل جو جدلیت اساس ہے، یہ شعر اس کا بلیغ استعارہ ہے ○ حقیقت مطلقہ یا حسن ارضی جو انسان کی دسترس میں نہیں، ساغر صد جلوہ رنگیں کی گردش کی طرح ہے۔ افتراق مجھ ا تجھ میں بھی ہے جہاں مجھ ناظر ہے اور تجھ منظور، مگر افتراق کی منطق مکمل ہوتی ہے / آئینہ داری یک دیدہ حیراں سے۔ یک بمعنی بہت۔ صد جلوہ رنگیں اور دیدہ حیراں ایک دوسرے کے مد مقابل ہیں، ان میں ارتباط پیدا ہوتا ہے آئینہ داری سے جو مجسمہ اثبات کی صورت ہے۔ مگر اثبات کس کا؟ دیدہ حیراں کا، وہ تو بازی کا و قسما میں تصویر حیرت نئی کھلی کی کھلی ہے۔ غالب نے ایک جگہ لکھا ہے ”بھائی خدا کے واسطے غزل کی داو دیٹا۔ اگر ریختہ یہ ہے تو میر و مرزا کیا کہتے تھے؟ اگر وہ ریختہ تھا تو پھر یہ کیا ہے؟“ (12)

محرم نہیں ہے تو ہی نواہے راز کا

354

یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا (قی +)

یہ غزل رعایت دوم (حمید یہ) کے حاشیے پر بڑھائی گئی۔ جیسا کہ ہم کہتے رہے ہیں، سبک بندی کا جو ہر غالب کے یہاں ایک اعجاز میں بدل جاتا ہے، کیا مناسبات لفظی، کیا تشبیل و مطلق شاعرانہ اور کیا خیال بندی و مضمون آفرینی و نازک خیالی۔ یہ بھی بے مثل اشعار میں سے ہے، ہلکے سے فنی اساس اشکال و غرابت نے معنی آفرینی میں تکاؤ پیدا کر کے شعر کے لطف و انبساط کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ جدلیاتی کشائش نواہے راز کے محرم نہ ہونے اور خود موجودات کے دعوت نگارہ دینے میں ہے۔ محرم کو جو نسبت حجاب سے ہے، حجاب کو پردہ سے ہے، اور پردہ، ساز کی رعایت سے آیا ہے، اسی طرح نوا، ساز اور پردہ ساز بھی لازمی کے رشتے میں ہیں جس سے معنی بندھے ہوئے ہیں، اور کشائش

سے گرہ در گرہ کھلتے ہیں۔ وہ کان جو شاہد معنی کی موسیقی سے نا آشنا ہیں ساز خود ان کے لیے بھولہ حجاب ہے، یا کانوں کے لیے پردہ بن گیا ہے۔ غور طلب ہے کہ پردہ حجاب میں بھی ہے، راز میں بھی، عرم میں بھی، ساز میں بھی اور کان میں بھی ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معنی گستری میں تقلیب و تکلیل کا درد در جدلیاتی تفاعل غالب کی ہر مصرعی کا ایسا کمال ہے جسے غالب کی تکلیل شعر محسوس بھی نہیں ہونے دیتی۔

355 عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

درد کا حد سے گزرتا ہے دوا ہو جانا (ق۱+)

یہ غزل نعتہ میدیہ کے حاشیے پر درج ہوئی ہے۔ سابقہ مضمون سے نیا طرفہ مضمون نکالنا کوئی غالب کے یہاں دیکھے۔ کیا بات پیدا کی ہے کہ تکلیل شعر شعری منطق کا اعجاز بن گئی ہے۔ قطرہ کا دریا میں ضم ہونا معمول و جودی تصور ہے، لیکن اول تو فنا کی تعبیر عشرت سے کر کے فنا کی نفی کو اثبات میں بدل دیا ہے، دوسرے درد کے حد سے گزرنے کو اس کا دوا ہو جانا کہہ کر قول محال کی بے ساختہ اور سچا جدلیات سے جو معنائی فضا پیدا کی ہے اس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ یہ ان اشعار میں ہے جو چلتا ہوا محاورہ بن گئے ہیں۔

360 دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے

میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے (ق۱+)

ہاتھ دھو دل سے یہی گری گر اندیشے میں ہے

آگیندہ تندی صہبا سے پکھلا جائے ہے (ق۱+)

غیر کو یارب وہ کیونکر منع گستاخی کرے

مگر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے (ق۱+)

گرچہ ہے طرز تفاعل پردہ دار راز عشق

پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے (ق۱+)

- ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا  
(ق+) رنگ کھتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے  
نفس کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں  
(ق+) کھینچا ہے جس قدر اتنا ہی کھینچا جائے ہے  
سایہ میرا مجھ سے مثلِ دوو بھاگے ہے اسد  
(ق+) پاس مجھ آتشِ بہاں کے کس سے ظہرا جائے ہے

یہ 25 برس کے کچھ ہی بعد کی غزل ہے جب ہیرایہ بیان میں رس اور آواز میں جاوہ پوری طری آچکا ہے۔ بظاہر کہیں کوئی کلمہ نئی نہیں، کوئی رد یا تردید نہیں۔ لیکن معمولی لفظوں یا افعال کو ایسا گھما دیا ہے کہ اشعار ہدایاتی حرکیات کا چلتا ہوا جاوہ بن گئے ہیں۔ غالب کے مشہور اشعار کی سحر بانی کے ہم اس قدر عادی ہو گئے ہیں کہ لفظوں کی بد میں اور بین اسطور جھانکتے ہی نہیں کہ غالب کی مٹیلہ اور طرقلی بیان کس کس طرح سامنے کے لفظوں کی گردش سے نیا سے نیا نیرنگ نظر، معنی کا دفتر قائم کر رہی ہے۔ مطلع میں / میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے / خلاف توقع کسی حور شاہک کے مالک بہ کرم ہونے پر ایسا عجیب و غریب مضمون ہے اور اس خوبی سے نئی مضمون کو گھمایا ہے کہ شاید ہی کسی نے اس طرح باندھا ہو ○ اگلے شاہکار شعر میں گرمی اندیشہ کو سندی صہبا سے اور دل کو آگینہ سے استعارہ کر کے اور پھر پتھلنے سے اس کی تھلیب کر کے ساں باندھ دیا ہے۔ اس شعر کے پیکر خیال کی معنویت کا ذکر اکثر ہوتا رہا ہے۔ ○ تیسرے شعر میں مناسبتیں بھی ہیں، قول محال بھی اور استدلال بھی لیکن بادی النظر میں پتہ نہیں چلتا۔ شعر ضرب المثل کا درجہ رکھتا ہے۔ حیا آنا اور شرما جانا دونوں سامنے کے فعل ہیں اور دونوں ہم معنی بھی ہیں، لفظوں کے سروں کو اس طرح سننا اور بغیر فنی ظاہر کے ایک کو دوسرے سے الگ کر کے ایک اور معنی پیدا کر دینا ہنرمندانہ کمال کا معجزہ نہیں تو کیا ہے۔ غور فرمائیے تاویل ہے غیر کو متعہ گستاخی نہ کر سکتے کی اور مرقع کشی ہے محبوب کے حسن و جمال کی جس نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ سبک بندی میں اوسط درجہ کے مطابق شاعروں کے یہاں تمثیل نگاری زیادہ تر

ایک میکانیکی مصنوعی عمل تھا، غالب کے یہاں جدلیاتی حرکیات کی ذرا سی گردش سے یہ کیا کیا چرائیاں کرتی ہے صاحب ذوق قاری کے لیے وضاحت کی ضرورت نہیں ○ چوتھے شعر کے بارے میں فقط اتنا اشارہ کافی ہے کہ حسن معنی یہاں بھی دو ایسی افعال / کھو جانا / اور / پا جانا / کی گردش سے قائم ہوا ہے ○ رنگ کھٹا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے۔ سبحان اللہ، تاویل معشوق کے عشق میں جتنا ہونے سے کی ہے جو خلاف توقع ہے۔ لفظوں پر غالب کی دھرس کی نوعیت ہر اعتبار سے جاوٹی ہے، ہندی ویسی افعال پر دھرس بھی دیتی ہے ○ غالب چاہیں تو مقابل کا فعل / اکرم معنی کو گھما دیتے ہیں اور چاہیں تو ایک ہی فعل کو شق کر کے ایسی کشاکش پیدا کر دیتے ہیں کہ قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے، تصویر جتنی کھینچی جاتی ہے اتنی کھینچ جاتی ہے، لیکن یہاں حسن معنی ایک اور معنی کی تکلیف سے بھی پیدا ہوا ہے، یعنی پری وں کا ناز و انداز سے کھینچا یعنی دکھاوے کا دور بلنا یا اپنے حسن و ناز پر اترانا یا غرور کرنا۔ غالب کا حرکیاتی تخلیقی تعامل یہاں فعل کو شق کرنے سے خاص نسبت رکھتا ہے (ایک اور جگہ نہ کھینچو گرم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہوں) ○ مقطع میں دھوئیں اور سایے دونوں کے تحریک سے نہایت پر لطف ایچ سازی کی ہے، دھوئیں کی رعایت سے خود کو آتش بجاں کہا ہے۔ دھواں جب ٹھکا ہے تو ہوا کے رخ پر ایک طرف کو بہتا ہے، سایہ بھی جب ڈھلکا ہے تو دور ہوتا جاتا ہے۔ سایہ کی طرح ساتھ رہنا بھی محاورہ ہے اور اس کا الٹ یعنی سایے سے دور بھاگنا بھی محاورہ ہے، یہاں دونوں سے کام لیا ہے اور ایسی جیسا نکلتی ہے کہ صنعت گری کا گمان نہیں ہوتا۔ دود آتش کی رعایت سے ہے۔ سایہ پڑا رہتا ہے، آتش بجاں کے جھکے اور دود کی نسبت سے اسے متحرک کر دیا ہے اور شعر پر لطف ایچ سازی اور محبت میں محرومی کا منہ پوتا استعارہ بن گیا ہے۔

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے

پر تھہری کوئی شے نہیں ہے (ق۱+)

ہاں کھانچو مت فریب ہستی

ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے (ق۱+)



ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب

آخر تو کیا ہے اسے نہیں ہے (ق+)

یہ شعر ان اشعار میں ہیں جو نسخہ حمید یہ کے آخر میں بڑھائے گئے، گویا چوتیس برس کے کچھ ہی بعد لکھے گئے ہوں گے۔ یہ عمر اور حقیقت ہستی پر غور و غوض کی یہ سچ غالب کی اقدار و ہستی اور فکری ہالیڈی کو دیکھتے ہوئے خاصا تعجب خیز ہے کہ عرفی و فیضی اور نظیری و ظہوری سے بیدل تک مابعد الطبیعیاتی فکر کی جو روایت تھی اس میں مصدر ہستی، کائنات اور انسان کی مابیت اور جملہ مظاہر کے باہمی رشتوں پر غور و غوض کرنا بمنزلہ ایک قسیم کے تھا، غالب نے نو عمری میں اس روایت سے استفادہ بھی کیا، اس کو بھایا بھی اور اسی کم عمری کے زمانے میں اس کو subvert بھی کیا، یعنی اس کی تھکب بھی کی اور متنبخ بھی، تھکب و متنبخ کے اس عمل میں ان کو سب سے زیادہ مدد ہدایات نفی کے متاعل سے ملی جس کا لاشعوری فیضان ان کو سب ہندی کی متبیل نگاری اور خیال بندی سے پہنچا تھا، اور خود ان کی فطری اوج اور اقدار و فہم نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہوگا۔ یہاں مقلد اشعار میں پہلا شعر بظاہر سرسری ہے لیکن دوسرا اور تیسرا شعر غیر معمولی ہیں اور غالب کی خاص سہل متنبخ سحر جانی اور منطق شعری کے نفاذ ہیں۔ پہلے شعر میں تھکیل و دو تھکیل واضح خطوط پر ہے یعنی پہلے مصرع میں جو کہا ہے، دوسرے میں اس کو معکب کر دیا ہے۔ / ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے / پر تجھ ہی کوئی شے نہیں ہے / خاطر نشان رہے کہ ردیف / نہیں ہے / ہے۔ غالب چونکہ دراکی ذہن سے ہر ہر لفظ کے اندر داخل ہو کر اس کے بطن میں جھانک سکتے اور اس کے معنی کو پلٹ دینے پر قادر ہیں، ان کے نفی آلود تھکلیقی عمل کی آگ میں معمولی سے معمولی اور سادہ سے سادہ لفظ بھی سادہ یا معمولی نہیں رہتے۔ غور فرمائیے کہ / نہیں / کلمہ نفی ہے، اور / ہے / ہوتا سے ہے یعنی ہوتا ہوتا۔ قطعاً خبر یہ جزو کل / نہیں ہے / نفی کی نفی ہے یعنی دونوں لفظ ایک دوسرے کا رد یعنی رد در دو ہیں۔ پہلا مصرع / ہاں کھائے مت قریب ہستی / ہاں سے شروع ہوتا ہے اور 'ہستی' پر شتم ہوتا ہے۔ لیکن وہیں جہاں / ہاں / ہے، پاس ہی امت / بھی کا دفرما ہے۔ پہلا مصرع بطور مبتدا ہے، تو چہرہ دوسرے مصرع میں ہے / ہر چند کہیں کہ

ہے نہیں ہے! انہیں یہاں اصرار کرنے کے معنی میں ہے۔ جدلیاتی کھیل // ہر چند کہیں کہ ہے! انہیں ہے! ان دو ٹکڑوں کی قطعیت میں کھیل گیا ہے جس نے پہلے پہلے کے معنی کو متعین نہیں رہنے دیا، بلکہ انہیں کے بارودی تفاعل سے پاش پاش کر دیا ہے۔ مقطع اس سے بھی آگے ہے۔ پہلے فقط ہستی کی بات تھی۔ اب ہستی و عدم دونوں کو subvert کیا ہے یعنی دونوں پر غلط تعین کھینچا ہے! ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب! ہستی اور عدم ایک دوسرے کا الٹ ہیں، عرف عام میں اگر ہستی نہیں ہے تو عدم ہے اور اگر عدم نہیں ہے تو ہستی ہے۔ ہستی و عدم ایک binary ہے جس کے دونوں عناصر ربط و نفی کے نظام میں بندھے ہوئے ہیں۔ زبان کے اصل الاصول کی رو سے ایک کا رد دوسرے کا قبول ہے، یعنی لفظ یا تصور قائم ہی انفراتیق سے ہوتا ہے، لیکن غالب دونوں کی نفی کرتے ہیں، نہ یہ نہ وہ، گویا غالب زبان و معنی کی ایک یکسر نفی گرامر خلق کر رہے ہیں۔ یعنی جب یہ بھی نہیں اور وہ بھی نہیں تو پھر کیا؟ لہذا معنی کا کوئی پیکر قائم ہی نہیں ہوتا۔ یہ زبان کی سرحد اور اک سے بھی پرے جہاں تکنا ہے یا خاموشی کی زبان جس کو میکا کھیت کی مدد سے بیان نہیں کر سکتے۔ غالب کی جرأت فکر اور جرأت انکار اکثر زبان کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ یہ شونہ ہی نہیں، لائے اعظم یعنی مہاشونہ مہاشی ہے۔ اگلا مصرع اس سے بھی بھیا تک ہے! آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے! حکلم یعنی میرافسانہ کا شق ہو کر دولخت ہو جانا، یعنی ذات اور ذات کا 'غیر' ذات یا اس کے غیر سے حکام کرنا غزل کی پہلے سے چلی آری شعریات میں نیا نہیں، لیکن اس کی شاید ہی کوئی مثال ہو کہ ذات کے core کو استفہاس! آخر تو کیا ہے! کے بعد! اے نہیں ہے! کہہ کر مخاطب کیا ہو، یعنی وہ جو 'نہیں' ہے وہ 'ہے' بھی۔ گویا 'نہیں' + ہے' (لائے اعظم = مہاشونہ) کو بطور علم نکارا گیا ہو، یعنی اے فلاں ... اے نہیں! اور ہونا فعل بھی ہے، یعنی اے فلاں جو 'نہیں' بھی ہے اور 'ہے' بھی! اتنا ہی نہیں، شروع کا حصہ طلسم کدو ذات میں حیرت نفی کا نقیب بن کر آیا ہے۔ یعنی اے نہیں (اے فلاں) جو نہیں ہے، آخر تو کیا ہے؟ غور طلب ہے کہ جو چیز ہے ہی نہیں، یعنی جس کا وجود ہی شونہ یعنی 'لا' ہے، اسی 'نہیں' سے پوچھا جا رہا ہے کہ آخر تو کیا ہے؟ جب ہستی و عدم دونوں رد

ہو گئے تو ذات بھی رو ہو گئی۔ جب ذات بھی رو ہو گئی (یعنی نفی و نفی یا نفی یا نفی) تو پھر اس کی ماہیت کیا معنی۔ اس نوع کی فلسفیانہ فکر نہ روایتی وجودی تصوف کی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے نہ روایتی ویدانت کا۔ سبک ہندی کی روایت کوئی معمولی روایت نہیں۔ اس میں بہت وسعت اور گیرائی ہے۔ ممکن ہے اس مضمون کے traces اور جگہ ہوں، کیونکہ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف میں بھی مختلف النوع البعاو پیدا ہوئے، صوفی سنتوں نے بھی فلسفیانہ فکر کی کیا کیا قہار لی ہے لیکن غالب کے یہاں اس نوع کا جو جدلیاتی صوبج اور تخلیق کاری اور نزاکت فکری ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے۔ سوائے غیر مذہبی بودھی فکر کے کوئی دوسری نظیر ایسی نہیں جہاں اس نوع کی جدلیات اساس در در انکاری فکر ملتی ہو۔ زبان کے سامنے کے سادہ سے سادہ انتہائی معمولی لفظوں کو معنی آفرینی اور بدیع گوئی کی اس انتہا تک لے جانا غالب کی معجزہ بانی کا کمال نہیں تو کیا ہے۔ اس میں شاید ہی کسی کوشہ ہو کہ غالب کا تخلیقی عمل اپنی والہانہ باطنی آگ white heat میں لاشعور و وجدان کی ان منزلوں پر ملتا ہے جہاں عارف و اولیا یا یوگی ورشی ہی اپنے ذہن رسایا کشف و کرامات سے پہنچتے ہوں گے۔ مگر صوفیا کی روحانی منزل طے ہے یعنی عرفان یا نروان۔ یہاں سرے سے کوئی منزل ہی نہیں، کوئی معمول مابعد الطبیعیات نہیں، کوئی طے شدہ ایجنڈا نہیں، کوئی روحانی یا مادرائی مقصود ہی نہیں۔ مزید یہ کہ عارف و اولیا کے بارے میں کہا جاتا ہے آں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد۔ غالب کس نوع کی آگہی یا گمشدگی کا پتہ دیتے ہیں۔ چہستان معنی کے صد جلوا سرشار کو خلق کر کے وہ حیران تو ہوتے ہوں گے۔ یہ اعجاز نہیں تو کیا ہے کہ نہ در نہ نفی اساس محاورہ خلق کر کے وہ اسے وجدان و احساس اور ابداع و ابلاغ کی ایسی سطح تک لے آتے ہیں جو معنی نادر و نایاب سے لبالب بھری ہوئی ہے، جس کا متن قائم و دائم ہے اور معنی پروری بے حد و حساب۔ ایسے موقعوں پر حیرت زدہ وہ پوچھتے ہوں گے، ”بھائی انصاف سے کہنا اگر رہتے پاپے سحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا

## (ج) متداول دیوان

متداول دیوان کے عمدہ اور نمائندہ اشعار کے تجزیے کثرت سے پیش کیے جا چکے ہیں۔ یہ اشعار ذہن و شعور میں رہتے بے ہوش نہ ہوں ممکن ہی نہیں۔ ذیل میں اب اشعار صرف مثلاً درج کیے جاتے ہیں، سہی (۴) کے نشان کا مطلب ہے تجزیہ پہلے آچکا ہے، مزید کسی وضاحت کی ضرورت نہیں، بس متن پر نگاہ رکھیں کہ تخلیقیت کس سہولت اور بیسانگی سے جدلیاتی معنی کی سچ کرشمہ کاری کر رہی ہے:

364 ملنا تھا اگر نہیں آسائیں تو سہل ہے  
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (1826)

365 ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ  
سوائے حسرتِ قہیر گھر میں خاک نہیں (م)

369 مری قہیر میں مضر ہے اک صودتِ خرابی کی  
ہیولی برقِ خرمین کا ہے خونِ گرمِ دہقان کا (م)

369 ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا  
نہ ہو مرنا تو جینے کا حرا کیا (م)

375 دیکھتا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا  
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے (م)

375 بس انجمِ ناسیدی خاک میں مل جائے گی  
یہ جو اک لذتِ ہماری سنی ہے حاصل میں ہے (م)

380 مگرنی تھی ہم پہ برق تھی نہ خود پہ  
دیتے ہیں ہادہ طرفہ قدح خوار دیکھ کر  
(م) ✓

381 مہرباں ہو کے ہالو مجھے چاہو جس وقت  
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں  
(م) ✓

381 زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو شکر ورنہ  
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں  
(م) ✓

381 وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے  
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں  
(م) ✓

382 دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی  
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی  
(م) ✓

389 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق سے خطر  
نہ تم کہ چور بنے عمر جاواں کے لیے  
(م) ✓

391 ہم کو ستم عزیز شکر کو ہم عزیز  
نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں  
(م) ✓

391 تا پھر نہ انتظار میں خند آئے عمر بھر  
آنے کا عہد کر گئے آئے جو خواب میں  
(م) ✓

- 392 مجھ تک کب ان کی ہدم میں آتا تھا دورِ جام  
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں  
(م) ✓
- 392 لاکھوں لگاؤ ایک چرنا نگاہ کا  
لاکھوں بگاؤ ایک بگڑنا عتاب میں  
(م) ✓
- 392 رو میں ہے رخص عمر کہاں دیکھیے تھے  
نے ہاتھ ہانگ پ ہے نہ پا ہے رکاب میں  
(م) ✓
- 392 اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے  
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں  
(م) ✓
- 393 شرم اک اداے ناز ہے اپنے ہی سے سکی  
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یہاں حجاب میں  
(م) ✓
- 393 ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہید  
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں  
(م) ✓
- 396 میں اور ہدم نے سے یوں تھنہ کام آؤں  
گر میں نے کی تھی تو پہ ساقی کو کیا ہوا تھا  
(م) ✓
- 396 گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو دیراں ہوتا  
بگر بگر بگر نہ ہوتا تو بچا ہاں ہوتا  
(م) ✓

397 ہوئی تاخیر تو کچھ ہامی تاخیر بھی تھا  
آپ آتے تھے مگر کوئی عیاں گیر بھی تھا (م)

✓

397 بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا  
بات کرتے کہ میں لب بھنے تقریر بھی تھا (م)

✓

397 پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے کھسے پر باق  
آوی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا (م)

✓

397 یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا  
اگر اور جیتے رہتے یہی انگار ہوتا (م)

✓

398 نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا  
ذہبیا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (م)

✓

399 تم جانو تم کو غیر سے جو دم و دلہ ہو  
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو (م)

✓

401 ہم کو ان سے وفا کی ہے امید  
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے (م)

✓

402 بے طلب دیں تو حرا اس میں سوا ملتا ہے  
وہ گدا جس کو نہ ہو خوے سوال اچھا ہے (م)

✓

- 403 ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن  
(م) دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ طیل اچھا ہے  
✓
- 405 اپنی مریم ہوا کرے کوئی  
(م) میرے دکھ کی دوا کرے کوئی  
✓
- 406 ذکر اس پری دلی کا اور پھر بیاں اپنا  
(م) بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا  
✓
- 409 حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پنہاں جگر کو میں  
(م) مقدور ہو تو ساتھ رکھوں فوج گر کو میں  
✓
- 409 چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں  
(م) ہر یک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں  
✓
- 410 چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ  
(م) پہچانتا نہیں ہوں ابھی رلو بر کو میں  
✓
- 423 گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب  
(م) آتشیں میں دشن پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا  
✓
- 424 ہے بلکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نکلاں اور  
(م) کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور  
✓



- 425 ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالب  
قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور  
(م) ✓
- 426 رنج سے غور ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے رنج  
مفلکیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں  
(م) ✓
- 428 نئے حیرکماں میں ہے نہ صیاد کہیں میں  
کوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے  
(م) ✓
- 429 کچھ مجھ سے غم دل اُس کو ستائے نہ بنے  
کیا بنے بات جہاں بات بتائے نہ بنے  
(م) ✓
- 429 میں بلاتا تو ہوں اُس کو مگر اے جذبہ دل  
اس پہ نین جائے کچھ ایسی کہ دن آئے نہ بنے  
(م) ✓
- 430 عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب  
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے  
(م) ✓
- 437 قیود حیات و بیو غم اصل میں دونوں ایک ہیں  
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں  
(م) ✓
- 438 غالب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں  
روئے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں  
(م) ✓

- 439 دلا داری بشرط استواری اصل ایساں ہے  
مرے بت خانے میں تو کہے میں گازو برہمن کو  
(م) ✓
- 442 نہیں ٹکار کو الفت نہ ہو ٹکار تو ہے  
روہی روش و مستی اور کہے  
(م) ✓
- 443 ایساں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کٹر  
کہے مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے  
(م) ✓
- 443 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے  
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے  
(م) ✓
- 444 محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا  
اُسی کو دیکھ کر جینے ہیں جس کا فر پہ دم نکلے  
(م) ✓
- 444 کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ  
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے  
(م) ✓
- 447 درد بے کش دوا نہ ہوا  
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا  
(م) ✓
- 447 جان وی دی ہوئی اُسی کی تھی  
حق تو ہیں ہے کہ حق ادا نہ ہوا  
(م) ✓

- 449 لاگ ہو تو اُس کو ہم سمجھیں لگاؤ  
(م) جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا ✓
- 450 فقس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہدم  
(م) گری ہے جس پہ کل بکلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو ✓
- 450 یہ فتنہ آدمی کی خانہ دہرائی کو کیا کم ہے  
(م) ہوئے تم دوست جس کے دشمن اُس کا آسماں کیوں ہو ✓
- 477 کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز  
(م) کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز ✓
- 477 تاب لائے ہی بنے گی غالب  
(م) واقعہ سخت ہے اور جان عزیز ✓

## (د) فقط مصرعے

اب فقط چند مصرعے دیے جاتے ہیں۔ اگرچہ غزل کا واحد شعر ہے جو دو مصرعوں سے مل کر بنتا ہے۔ لیکن غزل کا کمال یہ بھی ہے کہ کبھی کبھی فقط مصرع چل نکلتا ہے، محاورہ بن جاتا ہے یا ضرب المثل کے درجے پر فائز ہو جاتا ہے، گویا مصرع بول اٹھتا ہے۔ چنانچہ اگر مصرعے کو بطور واحد لیں تو بھی اندازہ ہوگا کہ غالب کی تخلیقیت کس طرح جدلیاتی حرکیات میں سموئی ہوئی ہے کہ یہ سب کچھ فطری اور کج معلوم ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو کس طرح لفظوں کا جدلیاتی رد و بست غالب کے ذہن و خیال میں پیوست ہے، اور نفی، تاہم نفی یا نفی در نفی کے مصرعے گویا موتی کی لڑی سے ڈھلے ڈھلائے چلے آتے ہیں،

ہنرمندی ہنرمندی معلوم نہیں ہوتی اور تکلیف شعر اور معنی آخری میں جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ آرٹ کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اس پر آرٹ کا لگان نہ ہو۔ غالب کے جدلیاتی ذہن کا جو ہر جو چہری شاعری کی دقیقہ بینی میں نہ نہیں ہے، یہاں لفظوں کی قبا چاک کر کے اپنی بے ساختہ حسن کاری کے ساتھ صاف سامنے آگیا ہے۔ غالب کے مناقضات کو ان کی قیمت پر قبول کرنے، انتہاؤں کو تحلیل کرنے یا معنی کو عمومیت سے آزاد کرانے کے مقدمے کو نشان زد کرنے کے لیے اگر اور کچھ بھی نہ ہو تو ان مصرعوں کو نگاہ میں رکھنا ہی کافی ہے :

151 ۔ عبادت برقی کی کرتا ہوں اور الموس حاصل کا

153 ۔ لطافت بے سہافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

163 ۔ مشکل عشق ہوں مطلب نہیں آساں میرا

170 ۔ رنگ گل آتشکدہ ہے زیرِ ہالِ عنایب

170 ۔ صورت نقش قدم ہوں رفیع رفیق دوست

170 ۔ کشتہ دشمن ہوں آخر گرچہ تھا چار دوست

181 ۔ بتنا کہ نا امید تر امیدوار تر

182 ۔ صفائے حیرت آئینہ ہے سامانِ رنگ آخر

184 ۔ غنچے میں دل تنگ ہے حوصلہ گل ہنوز

194 ۔ دشمن سمجھ ولے کلمہ آشنا نہ مانگ

204 ۔ اے آگہی فرہب تماشا کہاں نہیں

- 216 ۔ سرو ہے بادِ صوبِ آزادی گرفتارِ جمن
- 225 ۔ جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھو
- 227 ۔ موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے
- 232 ۔ زلفِ سیاہ بھی شبِ مہتاب ہو گئی
- 234 ۔ فطوشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
- 237 ۔ آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے
- 239 ۔ چشمِ خواہاں خامشی میں بھی نوا پر داز ہے
- 247 ۔ خبرِ نگہ کو نگہ چشم کو عدد جانے
- 253 ۔ ایک دل تھا کہ بعدِ رنگ دکھایا ہے مجھے
- 269 ۔ ناکرہِ عننا ہوں کی بھی حسرت کی لئے واو
- 271 ۔ مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی ہر آوے
- 281 ۔ وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے
- 295 ۔ کیسے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو
- 297 ۔ دشمنی اپنی تھی میری دوستداری ہاں ہاں

- 298 ۔ عشق مجھ کو نہیں دشت ہی کی
- 302 ۔ یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے
- 318 ۔ جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا
- 319 ۔ سادگی و پرکاری ہے خودی و ہشیاری
- 320 ۔ درد کی دوا پائی درد ہے دوا پایا
- 322 ۔ لاکھ پردے میں چھپا پر وہی عریاں نکلا
- 322 ۔ سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا
- 324 ۔ ذرہ صحرا دنگاہ و قطرہ دریا آشنا
- 327 ۔ بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
- 332 ۔ دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز
- 337 ۔ اگر ڈھانچے تو آنکھیں ڈھانچ ہم تصویر عریاں ہیں
- 341 ۔ بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہائی
- 343 ۔ خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے
- 347 ۔ نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی

355 درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

360 میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

360 پرہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے

360 رنگ کھتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

362 کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھینچتا جائے ہے مجھ سے

363 نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ضمیرا جائے ہے مجھ سے

364 مانا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے

364 دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

365 سوائے حسرتِ قعیر گھر میں خاک نہیں

366 ہرچند کہیں کہ ہے نہیں ہے

369 بیولی برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

369 نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

372 دی ہے جاے دامن اس کو دم ایھا نہیں

375 یہ جو اک لذت ہماری سنی بے حاصل میں ہے

- 381 میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں
- 381 بات کچھ سرتو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں
- 386 ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
- 387 غالب کو برا کہتے ہو اچھا نہیں کرتے
- 389 نہ تم کہ چدر بنے عمر جاوداں کے لیے
- 390 ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں
- 390 قبلے کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں
- 391 نامہریاں نہیں ہے اگر مہریاں نہیں
- 392 لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں
- 393 ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
- 393 ہیں کھینچے بے حجاب کہ ہیں یوں عجاب میں
- 396 جب رشتہ ہے گرہ تھا ناخن گرہ کشا تھا
- 396 کہ اگر تلک نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا
- 397 بات کرتے کہ میں لب بھلا تقریر بھی تھا



- 398 — جو دوئی کی بونہی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا
- 398 — ذویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
- 401 — موت آتی ہے پر نہیں آتی
- 402 — وہ گدا جس کو نہ ہو خرے سوال اچھا ہے
- 406 — بن گیا رقیب آخر تھا جو رازواں اپنا
- 413 — دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے
- 419 — ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا
- 424 — دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو نہاں اور
- 426 — مشکلیں مجھ پر چڑیں اتنی کہ آساں ہوں گئیں
- 429 — کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے
- 430 — کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے
- 430 — ہاتھ آویں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے
- 437 — راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں
- 439 — مرے بت خانے میں تو کہے میں گاڑو بزمین کو

443 ۔ کعبہ مرے پیچھے ہے کیسا مرے آگے

443 ۔ بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

444 ۔ اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

444 ۔ پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

447 ۔ میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا

448 ۔ اگلے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

449 ۔ لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ

450 ۔ گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

450 ۔ ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسہل کیوں ہو

482 ۔ روٹھا جو ہے گناہ تو بے عذر من گیا

485 ۔ خوشی جینے کی کیا مرنے کا غم کیا

جدلیاتی وضع، آزادگی و کشادگی: کہ ہامن وسعت بتخانہ ہاے ہند و چین گوید  
 ”سچ بات کا چھپانا آدموں کا کام نہیں ہے۔ میں آدمی مسلمان کہ جس طرح  
 قید کیش و ملت سے آزاد ہوں، اسی طرح بدنامی اور رسوائی کے خوف سے  
 دارتہ ہوں۔“ (13)

— دہلیو

غالب کے جدلیاتی ذہن کی مادہ کاری کو ہم دیکھتے آئے ہیں۔ غالب کا مسئلہ چونکہ  
 مادانیت نہیں ارضیت ہے، یعنی سلوک و عرفان نہیں، انسان، حیات انسانی اور اس کی  
 بوجھلونی ہے، اس لیے غالب کے یہاں جدلیاتی فکر سے پیدا ہونے والا آزادی کا احساس  
 پائینگی رسم و رواج عام کے رنگ کو کاٹنے اور قید کیش و ملت سے درا ہونے یعنی وسعت مشرب  
 اور بنی نوع انسان سے محبت کی گونا گوں شکلوں، جمال آفرینی اور آزادگی و کشادگی کے  
 طرح طرح کے پیرایوں میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ اس نوع کی شعریات کی ایک خاص جہت  
 ہے جس پر توجہ ضروری ہے۔

اقرار باللسان اپنی جگہ لیکن جیسا کہ ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب روایتی عقیدوں سے  
 بہت آگے تھے اور ان کی طبعی آزادگی ہر مسئلہ میں اپنی راہ نکال لیتی تھی۔ مذہب میں  
 قدامت پسندی اور روشن خیالی میں کشاکش کم و بیش ہر دور میں ملتی ہے۔ غالب تک پہنچتے  
 پہنچتے ہندوستان میں وجودی خیالات اور تصوف میں خاصی توسیع ہو چکی تھی۔ تصوف ملک  
 کے طول و عرض میں رائج تو تھا ہی، چونکہ شاعری کی روح و رواں بھی تھا، عشقیہ شاعری  
 میں حسن و نشاط، جنون و ہوش، ذوق و شوق، سوز و ساز، فدا و بلا سب اسی کے فیضان جا رہے  
 سے جڑے ہوئے تھے۔ مقامی اثرات کے تحت تبدیلیاں نہ ہوتی ہوں، ایسا قریب قیاس  
 نہیں۔ شبلی جیسے صاحب الرائے محقق اقرار کرتے ہیں کہ ان خیالات کا اصل ماخذ  
 ہندوستان تھا کیونکہ جب تصوف میں وجودی خیالات کا ظہور ہوا تو سوائے ہندوستان کے  
 اس نوع کے خیالات کہیں اور نہیں پائے جاتے تھے:

”رازد رازد یہ خیال وحدت وجود کی حد تک پہنچا یعنی یہ کہ در حقیقت خدا

کے سوا کوئی اور چیز سرے سے موجود ہی نہیں، یا ہوں کہو کہ جو کچھ موجود ہے، سب خدا ہی ہے۔ یہ بتانا مشکل ہے کہ اسلام میں یہ خیال کیونکر آیا، آج کل کے ارباب تحقیق کی رائے ہے کہ یونان اور ہندوستان اس خیال کے ماخذ ہیں، کیونکہ ہندو اور یونانی دونوں ہر اوست کے قائل تھے، لیکن اس کا جارجی ثبوت ملنا مشکل ہے، زیادہ شبہ اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ یونانی علوم و فنون کی توسیع و اشاعت کا جو زمانہ تھا، لیکن پہلی دو تین صدیاں اس وقت یہ خیال نہیں پیدا ہوا تھا۔ اس مسئلہ کی ابتدا یا ظہور شیخ محی الدین اکبر کے زمانے سے ہوا جو شیخ سعدی اور عراقی وغیرہ کا زمانہ ہے۔<sup>(۱۴)</sup>

وحدت وجودی تصورات کا مقامی فکر و فلسفہ سے کیا رشتہ ہے اور ان کی نشوونما کس طرح ہوئی اور ان کے اثرات اردو غزل پر کتنے گہرے اور متنوع ہیں اس سب سے ہم اپنی کتاب 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب' میں با تفصیل گفتگو کر چکے ہیں۔<sup>(۱۵)</sup> سر دست اپنی رائے کو پیش نگاہ کرنا اتنا ضروری نہیں ہے جتنا ماہرین غالب کی رائے سے حقائق کا اثبات کرنا ضروری ہے۔ حالی سے لے کر غورشیاد اسلام اور ظانصاری تک سب اس بات پر زور دیتے ہیں کہ غالب عالم موجودات کی وحدت کے شدت سے قائل تھے۔ پری گارنا بھی بالاصرار کہتی ہیں، "ان کی فکر کا قول متناقض عالم امکان کے تمام مظاہر کی وحدت کو ماننے والے تصور کائنات میں مضمر ہے۔"<sup>(۱۶)</sup> اتنی بات اچھی طرح معلوم ہے کہ غالب مذہبی سخت گیری اور تنگ نظری سے کوسوں دور تھے۔ قدیم تصورات کا وہ احترام کرتے ہیں، ساتھ ہی قدم قدم پر قدامت شکنی بھی کرتے ہیں۔ ان کے جدلیاتی رویوں اور ذہن کو سمجھنا قول متناقض اور اس کی وحدت کو سامنے رکھے بغیر ممکن نہیں۔ انھیں اپنی آزادی اور وارستگی پر فخر تھا اور وہ کمال کر اس کا اظہار کرتے تھے، لیکن جیسا کہ ہم نے دیکھا مذہب اور تصوف سے وابستگی کا کوئی موقع وہ ہاتھ سے جانے بھی نہیں دیتے تھے۔ یہ آزاد خیالی چونکہ احکام و فرامین سے نکرانی تھی وہ طرح طرح سے اس کی توجیہات بھی پیش کرتے ہیں جیسا کہ ان معاملوں میں حالی سے ان کے کلمہ کمال اختلاف اور بے لفظوں میں حالی کی شکایت سے ظاہر ہے۔<sup>(۱۷)</sup> تو کیا اسے بھی ان کے جدلیاتی ذہن کا قول متناقض میں ارجاع

پیدا کر لینے کا کرشمہ سمجھا جائے، اس کا سادہ جواب آسان نہیں ہے۔

وجودی خیالات کے ضمن میں غالب نے اپنے نظریات کے بارے میں کئی جگہ اظہار خیال کیا ہے مگر جتنی تفصیل و تشریح حضرت جی فکسین دہلوی کے نام قاری خطوط میں ملتی ہے کہیں اور نہیں ملتی۔ یہ خطوط خواجہ احمد فاروقی نے رسالہ اردوئے معلیٰ کے غالب نمبر حصہ دوم (1981) میں شائع کیے تھے۔<sup>(18)</sup> کچھ مدت بعد غالب نمبر حصہ سوم میں دو عالمانہ مضامین سید محمد علی شاہ میکش اکبر آبادی<sup>(19)</sup> اور شبیر احمد خاں فوری<sup>(20)</sup> کے شائع ہوئے جن میں غالب کی آرا اور فکری رویوں پر محاکمہ کیا گیا تھا۔ ان سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب کی تعبیریں، تعبیروں سے زیادہ تاویلیں تھیں اور ان میں غالب کی جدلیاتی حقیقت کو خاصا دخل تھا۔ ذیل میں دونوں عالمانوں کی آرا کے بعض نکات جو فیصلہ کن ہیں بصورت خلاصہ درج کیے جاتے ہیں:

میکش اکبر آبادی:

”وہابی عقیدہ باطنی اور صوفیانہ طے بٹے بھٹے نظر رکھنے والوں میں غالب کا نام سرفہرست ہے۔“<sup>(21)</sup> وہ وحدت الوجود کے قائل ہیں، ابن عربی کے معتقد ہیں اور اس عالم کو اتمام خیالی سمجھتے ہیں، لیکن کہیں ایسے شعر بھی کہتے ہیں جن سے یہ عالم حقیقت کا مبین اور مظہر حق ثابت ہوتا ہے۔“<sup>(22)</sup>

فکسین دہلوی کے نام خطوط میں غالب لکھتے ہیں:

”... وجود ایک ہے اور خدا کے سوا کوئی موجود نہیں ہے جو کچھ ہمیں نظر آتا ہے اور اس کے علاوہ جو کچھ بھی خدا کے سوا ہے اور جسے موجود سمجھ رہے ہیں یہ سب معدوم ہے جو کبھی موجود نہیں ہوا۔ یہ سب وہم کا شعبہ ہے کہ ہم معدوم کو موجود سمجھ رہے ہیں۔ ذکر و فکر اور صوفیانہ اشغال اور ریاضت و عبادت کا حاصل یہ ہے کہ انسان بے غریبی اور بے غمادی میں غرق ہو جائے۔... یہ عالم محسوسات اور یہ کائنات اور اس کے افراد و اشخاص عالم، کائنات اور افراد نہیں ہیں بلکہ ان کے اعیان ثابت ہیں کیونکہ کہا گیا ہے کہ ایمان نے وجود کی بو بھی نہیں سونجھی۔ وہ جس طرح ازل سے علم الہی میں ہیں۔ اسی طرح اب بھی ہیں اور وہ علم سے

خارج میں بھی نہیں آئے، نہ آئیں گے:

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور

جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

خدا کی ذات تغیر اور انتقال سے پاک ہے اور صوفیوں نے ایمان ثابت کر دیا ہے کہ اس لیے ان میں بھی تغیر و انتقال نہیں ہے اور جب تغیر و انتقال نہیں ہے تو ایمان نے ظہور بھی نہیں کیا ہے۔ ابن عربی نے فرمایا ہے کہ حق محسوس ہے اور علق مقول ہے۔ اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ مخلوق محسوس وہم ہے۔“ (اردو ترجمہ میکش اکبر آبادی) (23)

”حضرت شیخ اکبر محمد بن عربی نے ان مسائل کو طبعی اور عقلی حیثیت سے پیش کیا اور اپنی تصانیف کا موضوع بنایا۔ خصوصاً انھم ان کی مشہور اور غیر فانی تصنیف اسی مسئلے کی تشریح پر ہے۔ ابن عربی اور ان کے شاگردوں نے اس نظریے کی تشریح حذرات اور ایمان کے نظریے سے کی ہے اور ابن عربی کے شاگردوں نے ان نظریوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ ایمان اور حذرات کا نظریہ مراجعت سے اس عالم کو یقین حق ثابت کرتا ہے اس لیے وہ انتہا کے نظریے سے مطابقت نہیں رکھتا۔ جبکہ مرزا غالب اشارات حذرات سے انکار کرتے ہیں لیکن ایمان کے نظریے کو اپنا مقصد ثابت کرنے کے لیے تاویل کر کے قبول کر لیتے ہیں۔“ (24)

شبیر احمد خاں غوری

”غالب شاہ فہمیں ہی نے خصوصاً انھم کے اس قول کو اپنے سابق مکتوب میں نقل فرمایا تھا کہ:

”عاضمت الایمان والحق الوجود“

ایمان ثابت ہے تو وجود کی نیچک نہیں سوسکتی۔ یہ شیخ ابن عربی کا قول ہے جس سے اختلاف کی بجائے سے بڑے حلق میں جرأت نہیں تھی، غالب کا تو کیا مذکور۔ لہذا انھیں اس کی تاویل کرنا پڑی، چنانچہ شاہ فہمیں ہی کو اسی مکتوب میں غالب لکھتے ہیں:

”آئندہ باب مصلحت الایمان والحق الوجود فردیہ تکلیف نہیں رہے  
 استحقاق حق دین حق محض حق است۔ لیکن بنیاد پاک پاسے حضرت سوگند کر عقیدہ  
 ایمان دوسیا نیز خلاف آن نیست و فقط نہ نوشتہ ام۔“

اس کے بعد مصوفین کے اس مسئلہ قول سے انحراف کی تائید کے لیے  
 فرماتے ہیں کہ ایمان ثابت کو وجود مطلق کے ساتھ وہی تعلق ہے جو قطب و شمالی  
 کو آفتاب کے ساتھ یا نقوش اسرار کو سمندر کے ساتھ ہوتا ہے۔ وجود صرف  
 ایک ہی ہے اور ایمان ثابت کا وجود محض واجب الوجود کا وجود ہے۔ (25)

اس کے بعد غالب فرماتے ہیں کہ شیخ کا مقصد اس ”مصلحت الایمان  
 والحق الوجود“ سے یہ ہے کہ یہاں وجود سے مراد سنی صوبہ ہے یعنی  
 ظاہری و ناماتی اور یہ اپنی جگہ ثابت ہے کہ واجب تعالیٰ پر تھیں باطنی ہے۔ پس  
 شیخ اپنی عربی کا مقصد یہ ہے کہ ایمان ثابت کبھی بھی وہی لائیں اختیار نہیں  
 کر تھیں اور یہ لائیں محض تو اسم اور باطل محض ہے اور یہ انکسالات و توہمات و  
 خرافات سب اعتباری ہیں نہ کہ حقیقی۔ (26)

آخر میں غالب بڑے اشتیاق سے آواز کرتے ہیں کہ اسی عدمیہ اصلی کی  
 طرف لوٹ جاؤں اور اسی ہمہ اوست میں مشغول ہو جاؤں  
 ”تو ایسا نہ چشم برہوا انداختہ بلکہ دل درہرگی بستہ ست۔ ہمیں بھٹ ایمان  
 ثابت کہ مذکور شدہ فکر گاہ وسعت من در آن است کہ ہمہ عدمیہ اصلی طرہ ہزار گرم  
 دو گر دافق و نہ خطی و نہ ریاضت۔ مصرع۔

دانی ہمہ اوست و نہ دانی ہمہ اوست۔“

آگے چل کر فرماتے ہیں کہ ہر چند مجھے تصوف سے کوئی سروکار نہیں ہے مگر  
 قسام ازل نے یہ مسائل تصوف شروع ہی سے میرے ضمیر میں ودیعت فرما دیے  
 ہیں

”جناب عالی من مرد سپاہی زانوہ بے علم جانیہ۔ پندان من از ترکان صحرا  
 فکین بودند۔۔۔ مرا یہ تصوف چہ بیخند۔ یہ درویش چہ نیست۔ واللہ حال جزاین  
 قدر نیست کہ واحدیہ وجود و عدمیہ اشیا و ضمیرم فرد و آروغ۔“

اور آگے چل کر اپنی ملی و محلی زندگی دو انگلیوں میں بیان کر دیتے ہیں

”میں ہی دافع کہہ چکی ہوں۔ ورنہ ہر جہت میں لڑائی دریاخت  
 دولت و مال مختصر بریک دو جہات شرب است کہ حب در کفم دست خشم۔ نہ دین  
 دافع نہ دنیا۔ اللہ بس ماسوی ہوں۔“ (27)

غریبکہ دونوں ملّا متحقق ہیں کہ غالب کی تاویل میں ان کی تخطیلات اور جدلیاتی فکر  
 کارفرما ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ یہ تاویل غالب کی آزاد خیالی اور جدلیاتی وضع کے عین  
 مطابق ہے، غور طلب ہے ’دانی ہمہ دوست ورنہ دانی ہمہ دوست‘ اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ’نہ  
 دین دافع نہ دنیا۔ اللہ بس ماسوی ہوں‘۔ غالب کا ایک ایک لفظ اس افتاد و نہاد کی گواہی  
 دے رہا ہے جو ان کی آزادی اور حرکیات انہی کے ہر قدم میں پیوست ہے۔

اس ضمن میں پری کارنا کے تبصرہ سے بھی غالب کی فکر کی جدیت کی توثیق ہوتی ہے:

”غالب کی تحریرات کی خصوصیت تصوف کے بعض نظریوں کی خاص  
 آزادانہ توجہ ہے۔ اس بار پر متعدد محققین کا خیال ہے کہ یہ بخود مست اور خصوصاً  
 ویدانت کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ لیکن اس خیال کو رد کرتا بھی مناسب نہ ہوگا  
 کہ یہ ان کی قوت عقلیہ اور مجازی تصور کائنات کا بھی نتیجہ ہو سکتا ہے۔ اس  
 کائنات میں جگہ صرف شاعرانہ اقوال متناقض اور تضادات کے لیے ہے۔ لیکن  
 اس کائنات میں زندگی کے تضادات، وحدت کائنات اور اس کے تمام عناصر  
 کے ربط یا ہی کے عظیم تصور سے اور عالم امکان کے ہر ذرے کے وجود میں  
 مضمر کو معنی کو تسلیم کرنے سے دور ہو جاتے ہیں۔ غالب کی تحریرات میں  
 وحدت الوجود کا نظریہ اپنی منطقی حد تک پہنچا دیا گیا ہے۔ اس کے لیے اس  
 ویدانت کی حدود بھی ٹھک ہیں جو اس کائنات کو فریب نظر یا مایا تو قرار دیتی  
 ہے، لیکن اس کے باوجود اس کو عدم محض نہیں مانتی۔“ (28)

یہ عدم یا عدم محض کا تصور وجودی یا ویدانتی نہیں، بودھی شوبھ ہے۔ یہاں یہ نکتہ اہم  
 ہے جس کا متقن کے تجزیوں میں ہم بار بار اعادہ کر چکے ہیں کہ ویدانت یا مایا میں عدم محض  
 کی گنجائش نہیں کیونکہ اس کی رو سے آخر پر مایا ایک ہیں، برہمہ یعنی ذات مطلقہ کائنات  
 کے ذرہ ذرہ میں چاری و ساری ہے، یعنی کائنات مجسمہ برہمہ ہے عدم محض نہیں۔ وجودی



موقف بنا رہا ہے کہ مستحق واجب الوجود وحدت مطلقہ ہے جو محدود انسانے انسانی سے الگ نہیں، گویا کائنات جلوہ گاہ صفات ہے، اور صفات سے ذات الگ نہیں، چنانچہ کائنات عدم محض نہیں۔ عدم محض کا تصور جو غالب یا بعض صوفیاء کے یہاں بار بار ابھرتا ہے، ذات و صفات، نیز روح کے تصور کے رد و رد پر منتج ہوتا ہے۔ یہ وجودی خیالات سے اخذ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ پری گارنا جس چیز کو وجودی توجیہ کا منطقی حد تک پہنچانا کہہ رہی ہیں، وہ صاف صاف over stretching ہے۔ یہ تو وہ بھی تسلیم کرتی ہیں کہ عدم محض کا خیال ویدانت یا تصوف سے اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہ وجودی توجیہ کو منطقی حد تک پہنچانا بھی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ بودھی اثرات، ایران و توران تک پہنچے ہوئے تھے۔ عدم محض کے تصور کا سرا سوائے بودھی سرچشموں کے کہیں اور تک نہیں پہنچتا۔ یہ بودھی فکر ہی سے عام ہوا، اور سوائے جدلیاتی منطقی رد و رد کے شوبہ کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا، لیکن چونکہ یہ تصور خاصا پیچیدہ اور گہرہ در گہرہ ہے، صدیوں کے عمل و تعامل سے یہ تحلیل ہو کر وجودی ماورائیت میں مل کر اس کے مماثل نظر آنے لگا حالانکہ اصلیت یہ نہیں ہے۔ پری گارنا ویدانت اور مایا تک تو ٹھیک پہنچ گئیں لیکن اس سے آگے نہیں بڑھ پائیں۔ ویدانت اور مایا کا ذکر تو میکش اکبر آبادی نے بھی کیا ہے اور شبلی اور دوسرے علما بھی کرتے ہیں۔ لیکن اگر سنگ و خشت کے آثار و نشانات ہامیان و افغانستان و خراسان و بلخ و بخارا تک پائے جاسکتے ہیں تو ذہنی تصورات کے بارے میں اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ پانچویں طور پر ملکوں ملکوں اجتماعی حافظے کی لاشعوری گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں اور آرکی فکوش کہاں سے کہاں تک تہوں میں پھوست ہو جاتے ہیں ہر چند کہ دکھائی نہیں دیتے۔

قطع نظر تصوف اور ویدانت اور بودھی فکر کی متعینہ اور ضابطہ بند مذہبی بحث کے، غالب کا جدلیاتی مزاج جس کو ویسے ہی مقرب کر دیتا ہے، ہم غالب کے بارے میں پہلے سے کہتے آئے ہیں کہ وہ ہر موصولہ و معمولہ کو جوں کا توں نہیں رہنے دیتے (عقائد سمیت)، اور ان کے یہاں کارگر رہتی ہے فقط فنی اساس جدلیاتی حرکیات جو سرتا سر تحقیقی ہے۔ اس مقام پر ہمیں شیخ محمد اکرام کی یہ رائے خاصی معنی خیز معلوم ہوتی ہے گویا وہ ہماری

ہی بات اپنے تمثیلی چرائے میں کہہ رہے ہیں۔

مولانا مہر نے غالب پر اپنی کتاب میں غالب کو غالبؔ لکھا تھا اور انھیں ولی بتانے کی کوشش کی تھی۔ اس پر شیخ محمد اکرام نے اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا:

”واقعہ یہ ہے کہ احرام و عقیدت کے اس غلط اظہار کے لیے نہ صرف مرزا کی زندگی کے بعض ناقابل انکار واقعات سے جہنم پھٹی کرنی پڑتی ہے بلکہ غالب کی گفتگو اور باتوں شخصیت کے ساتھ بھی یہ ایک بے انصافی ہے کہ اسے اس طرح محدود اور ایک رستے طریقہ سے پیش کیا جائے۔ معتقدین چاہتے ہیں کہ نقادوں و دانشوروں کے ایک مختصر شوالے میں غالب کی صورتی رکھی جائے جس کے سامنے لوگ سر نیاز جھکا سکیں اور اعتقاد کی گردنیں ٹم کریں۔ لیکن وہ نہیں دیکھتے کہ بعض مجسموں کا قد و قامت اتنا بڑا ہوتا ہے کہ وہ مختصر شوالوں میں نہیں آسکتے۔ اور ان کے لیے یہی بہتر ہے کہ انھیں ان کے حال پر آزاد چھوڑ دیا جائے تاکہ ان کا قد و قامت پوری شان و درباری کے ساتھ نمودار ہو۔۔۔ مرزا کا دل یوگیوں یا ولیوں کا دل نہ تھا بلکہ مرزا شاید روایتی اصولوں کے مطابق فرشتہ یا ولی بننا قبول بھی نہ کرتے۔“ (29)

یہ رائے جیسے خود ہمارے دل کی آواز ہے کہ غالب جیسی جدلیاتی شخصیت کو روایتی طور پر ”محدود“ اور ”ایک رستے“ طریقہ سے پیش کیا ہی نہیں جاسکتا، اور واقعی بعض مجسموں کا قد اتنا بڑا ہوتا ہے کہ انھیں شوالوں میں نہیں رکھا جاسکتا۔ بلکہ غالب کو ولی یا فرشتہ بننا قبول نہیں ہوتا، ویسا ہی نہیں۔ اور ان کا ذہن یوگیوں یا ولیوں کا ذہن بھی نہیں تھا۔ لیکن ان کا ذہن عام انسان کا ذہن بھی نہیں تھا، یہ ایک غیر معمولی طور پر خلاق اور وژن شاعر کا ذہن ہے جو ہر طرح کے قول و گفتگو میں ارتقا پیدا کر کے ایک الگ فلسفہ پیدا کر سکتا ہے۔ شاعر کی واقعاتی سفید و سیاہ کی میکاگی دنیا سے اس کے فکر و تخیل کی فلسفاتی دنیا پر ولایت کرنا یوں بھی قرین انصاف نہیں ہے۔

ہم خود پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ ان مسائل پر سادہ، یک طرفہ یا مطلق گفتگو نتیجہ خیز نہیں ہو سکتی، نیز شاعر کی واقعاتی زندگی اور تخیلی دنیا کے فرق کو نظر میں رکھنا بھی ضروری

ہے۔ باب چہارم میں اس بارے میں جو عرض کیا گیا تھا اس کے چند جملوں کا اعادہ یہاں غیر مناسب نہ ہوگا:

غالب ایک عملی دنیا دار انسان بھی تھے۔ اپنے زمانے کے انسانوں کی طرح ان کے بھی دنیوی معاشرتی لمبھی حقائق اور رویے تھے اور متعدد مسائل و مصائب بھی، ان میں تناقض بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن جھگڑی دنیا میں وہ اس سب سے بے لوث، الگ اور مختلف بھی ہو سکتے ہیں۔ تخلیقی دنیا واقعی آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں دنیوی آلائشیں کھل جاتی ہیں اور تخلیق کی آگ write heat سے نکل کر ایک ایسا جاوہری جدلیاتی جہان معنی وجود میں آ جاتا ہے (جس کی اپنی تصویریں اور تاہمیں ہیں) جس کی اپنی زمین اور اپنا آسمان ہے، اپنے دشت و صحرا ہیں، جہاں دریا خاک پہ جہیں گھٹتا ہے اور حوٹیں و بیاہاں رفتار سے آگے بھاگتے ہیں۔ غالب اپنی دنیوی زندگی میں صوفی صافی، رند و پارسا، شیعہ و سنی، رافضی و ماوراءنہری، گنہگار و خلاکار، کیا کیا نہیں ہو سکتے، لیکن اپنی تخلیقی دنیا میں وہ ایک الگ مقام پر کھتے ہیں جہاں دامن لچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں، جہاں وہ خطاب و جواب کی ہر گرفت سے دورا ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ شاعری سے بحث کرتے ہوئے طارق سروکار اس جلوۂ صدر نگ اور تخلیقی نور بصیرت سے ہوتا چاہے جو غالب کے جہان معنی سے پھوٹا ہے۔

چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعرانہ عظمت کسی مخصوص مکمل فکر یا متعین ضابطے پر دلالت نہیں کرتی۔ یہ اس جدلیاتی حرکیات یا معنویت کی نادرہ کاری سے عبارت ہے جو اپنا جواز آپ سے اور اعلیٰ ترین فنکاری سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی شاعری کی اساس آزادی، جرأت فکری اور جذبات کی قنات پر قائم ہے جن سے زندگی کے حسن اور حقیقت کو دیکھنے کا ایک حیات افروز نقطہ نظر ہاتھ آتا ہے۔ خود مطلب ہے کہ اس ضمن میں غالب کے جدلیاتی ذہن کے نور بصیرت سے کیا کیا نیرنگی نظر ابھرتا ہے، تعصبات کے گرد و غبار میں گھری اس سکروہ دنیا کے لیے غالب کی آواز روشنی کا کیسا منارۂ نور ہے، اور اپنی ابداع فکری سے وہ انسانی شرف و سر بلندی پر کس طرح ہمہ پہلو اصرار کرتے ہیں اور زندگی کے

بشن چار یہ کے لیے آزادی و نشاط کی شاہراہ کھول دیتے ہیں۔

نہیں بھولنا چاہیے کہ غالب کی تخلیقیت میں آزادی و وارستگی کا احساس سرشاری و سرمستی کی حد تک ہے۔ وہ کسی حالت میں کسی قیمت پر اس سے ہاتھ اٹھانے کو تیار نہیں۔ اس معاملے میں وہ بڑے سے بڑے صوفیوں اور قہندروں کی طرح ہیں۔ یہ سرشاری و سرمستی جیسی رومی کے یہاں ہے، یا جیسی کبیر، ٹکرام، پلسے شاہ، نانک، وارث شاہ، بابا فرید یا بیدل کے یہاں ہے، غالب کے یہاں بھی ہے، لیکن اس کی نوعیت ذرا الگ ہے۔ یہ شاعر آپ کو جھنجھوڑتے ہیں، ہلاکے دکھ دیتے ہیں، گرفت میں لے لیتے ہیں، آپ ان کو سننے سے درگزر نہیں کر سکتے۔ یہ مست و بیخود کر کے اندر تک اتر جاتے ہیں، نیند میں غفل ڈال سکتے ہیں۔ ان کی مصیبت میں گزرا ہوا وقت وجود کا حصہ بن جاتا ہے، اور اندر ہی اندر کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ لیکن یہ سب مشرق کی ماورائیت اور مطلقیت کے صدیوں سے بہتے چلے آ رہے سرچشمہ کے شاعر ہیں۔ غالب کو یہ سب فیضان نہ پہنچا ہوا ایسا نہیں ہے، لیکن انجو بہ بھی ہے کہ غالب کی آزادی اور سرشاری ماورائیت اور مطلقیت کے سرچشمہ کی سرشاری نہیں۔ اس کا سرچشمہ دوسرا ہے۔ یہ ارضیت کے گونا گوں رنگوں میں رنگی ہوئی ہے، اور کرشمہ بھی ہے کہ غالب ارضیت کے جلوہ صدرنگ اور نیرنگ نظر کی سرمستی و سرشاری کو اس سطح تک بلند کر دیتے ہیں کہ ان کی تخلیقی وادوات کسی ماورائیت کے تجربہ سے کم محسوس نہیں ہوتی۔ ایسے لمحوں میں ان کی سرشاری اور سرمستی حقیقت کے ازلی آہنگ کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادی کے لازوال نعروں سے مل کر سحر و ابجاز کا درجہ پالیتی ہے۔

ذیل کے اشعار نوع بشر کی آزادی و وارستگی کے اس بڑے سیاق میں غور سے پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔ جن اشعار کے تجزیے پہلے آچکے ہیں ان کو بھی (۶) سے نشان زد کر دیا ہے۔ باقی اشعار کے مختصر تجزیے پیش ہیں اس گزارش کے ساتھ کہ اب متن شعر مرکز میں رہے۔ حسب سابق اشعار تاریخی ترتیب سے دیے ہیں تاکہ دیکھا جاسکے کہ یہ روش کم و بیش زندگی کے ہر دور میں موجود رہی ہے :

کفر ہے غیر از دوفر شوق رہبر دھونڈنا

188

راہ صحراے حرم میں ہے جڑیں ناقوس و بس (خ)

کفر اور ناقوس کی مناسبت ظاہر ہے۔ یہ دونوں تظہیر ہیں راہِ صحرائے حرم کی۔ غالب کہتے ہیں کہ سوائے شدتِ شوق کے کسی دوسرے کو رہنما بنانا بمذولہ کفر کے ہے۔ اور تو اور راہِ حرم میں جرس کی آواز (جو زائچہ کی رہنمائی کرتی ہے) بھی بمذولہ ناقوس کے ہے جو بچکانے کی علامت ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کفر و ایمان یعنی ناقوس و جرس دونوں کو روکتی ہے کہ دونوں تعینات کا شکار ہیں اور آزادی کے آڑے آتے ہیں۔ غالب کی آزادی اور وارثگی سوائے اپنے ذہن و شعور اور دہرہ شوق کے کسی کو رہنما بنانے کے حق میں نہیں۔

201 غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش ازیک نفس  
برق سے کرتے ہیں روشن صبح ماتم خانہ ہم (بغ)

204 دہرہ و حرم آئینہ شکارِ حنا  
داماد کی شوق تراشے ہے پناہیں (بغ)

207 زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسد  
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں (بغ)

چونکہ غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش ازیک نفس، اس لیے توقع کے زیادہ رکھنے اور زمانے کے کم آزار ہونے میں نسبت مشکوک قائم کی ہے، اور اس فطری اساسِ حرکیات کے شعری تقاض سے زمانے کے آزار کا ذہن نکال دیا ہے۔ غورِ مطلب ہے کہ استدلالِ زمانہ جو اسلافِ در پے آزار ہے، توقع کے زیادہ رکھنے کی وجہ سے کم آزار ہی نہیں سخت کم آزار معلوم ہوتا ہے جو دال ہے آزادی کے اعلیٰ منصب پر۔ مضمون وہی ہے، لیکن غالب کے ’وسپہ ہرم مند‘ میں ایسا کمال ہے کہ خیال کیسا ہی بیش پا افتادہ یا مضمون کتنا ہی پرانا ہو، جس چیز کو غالب کا ذہن چھو دیتا ہے، اُس کو اچھوتا بنا دیتا ہے۔ استدلال کی طرف کی اور سادہ الفاظ کی نہ بچ گہرائی سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔

218 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو  
کہ چشم تک شاید کھڑت نگاہ سے وا ہو (غ)

224 بزم ہے یک چہہ مینا گداز رہا سے  
عیش کر غافل تھاب نور محفل نہ پا چہ (غ)

237 درد نا پیدا و ہے جا جمہت وارنگی  
پردہ دار یادگی ہے وسعت مشرب مجھے (غ)  
طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں  
آرزو سے ہے خلست آرزو مطلب مجھے (غ)

پہلا شعر متداول دہان میں نہیں دوسرا ہے۔ دونوں اشعار آزادہ روی پر دلالت کرتے ہیں بلکہ اس سے بھی دہا ہیں۔ پہلے شعر میں وسیع المشری کو یادگی کا پردہ دار کہا ہے۔ تکار اور نفی کا ایسا ہی رشتہ شعری تشکیل میں نفی کا بیج ڈال کر درد اور وارنگی میں بھی پیدا کیا ہے۔ غالب درد عشق کی رد تشکیل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ میں درد سے منصف ہی نہیں ہوں کہ دادرست کہلاؤں۔ کاش ایسا ہوتا، میرے لیے تو وارنگی بھی گویا تہمت ہے۔ گنہگار ہوں، یادگی (بیدوگی) میں بسر کرتا ہوں، انکا بس ہے کہ وسیع المشرپ ہوں، اور اسی وسیع المشری نے میری یادگی کا بھرم رکھ لیا ہے، درد وارنگی اور آزادی کے درجات تو بہت بلند ہیں۔ دوسرا شعر قیامت کا ہے اور غالب کی رد اندر رد نوع کی جدیاتی روش خاص کا مظہر بھی۔ آرزو اور خلست آرزو کی نحوی تشکیل ہی تہنی برحکات نفی ہے جس سے شعر آزادی اور بے نیازی کا مرقع بن گیا ہے۔ آرزو سے ہے خلست آرزو مطلب مجھے/ یہاں نہ آرزو وضعی معنی میں ہے نہ خلست آرزو، دونوں معنی ایک دوسرے کے رد میں متصادم ہیں اور دونوں وہ نہیں رہے جو بالعموم وہ ہیں۔ ایک الگ ہی کیفیت پیدا ہوئی۔ اگرچہ کہا یہ ہے کہ میرا مطلب خلست آرزو سے ہے، لیکن آرزو بھی تو ایک خیالی پیکر ہی

ہے جو شعر پڑھتے ہوئے ذہن میں موجود رہتا ہے۔ دونوں کے تصادم سے، یا دونوں کے جدائی عمل سے ایک نیا، انوکھا، پیچیدہ معنی خلق کرنا، یا متضادم محور پر معنی کو گھما دینا جو نہ یہ ہو نہ وہ ہو، غالب کی تخیلی شعر کا خاص حیرانہ ہے۔ کہتے ہیں کیا کروں مجھ پر سی مجھ پر سی ہے، طبیعت ہی لذت ہائے حسرت کی محتاق ہے۔ کوئی سمجھے کہ میں آرزو کرتا ہوں، ہرگز نہیں، میرا مطلب تو آرزو سے شکستہ آرزو ہے۔ ظاہر ہے کہ تعینات سے بچنے یا بچنے اور بے لوث آزادی کی راہ اور ہو بھی کیا سکتی ہے۔

اسد وار سنگاں باوصف ساماں بے تعلق ہیں

286

صویر گستاں میں بادل آزادہ آتا ہے (خ)

سرو کو سرو آزاد کہا جاتا ہے۔ وہی نسبت آزادی کی صویر سے بھی ہے کہ باغ میں اپنے تل پر سراٹھا کے سیدھا کھڑا ہوتا ہے اور بے تعلق رہتا ہے۔ غالب کی پُر چاق فکر ہر شے کو متغلب کر کے دیکھتی ہے، وارنگی بے تعلق اس لیے نہیں کہ بے سامان ہے۔ غالب اس کی تھلیب کرتے ہیں، یہ مبتدا ہے خبر دوسرے مصرع میں ہے اور استدلال شاعرانہ یہ ہے کہ صویر گستاں میں بادل آزادہ آتا ہے، یعنی آزادی بذاتہ سرو کی ذات ہے، صفت نہیں، غالب کی نفی اس میں نظر نہایت باریکی سے خیال بندی کرتی ہے۔ یہاں گھٹے بادل آزادہ سے پیدا کیا ہے، اور یوں معمولہ بے سامانی کا وصف جاتا رہا، یعنی صویر کی وارنگی باوصف ساماں استدلالاً قائم ہوگئی اور مضمون آفرینی اور طرفگی کا حق بھی لرا ہو گیا۔ دوسرے نظموں میں وارنگی و آزادی کا تعلق ذات سے ہے صفات یا سرو سامان سے نہیں۔

بختے ہے جلوہ گل ذوق تماشا غالب

355

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا (ق+)

وسیع المشرقی کا جواز یہ کہہ کر پیدا کیا ہے کہ جلوہ گل خود ذوق تماشا کی تحریک کرتا ہے، آنکھ کا کام یہ ہے کہ ہر کیفیت میں کھلی رہے۔ مگر جلوہ گل بھی تو محدود ہے کچھ رنگوں کی نمونہ، اور ہر رنگ کی جلوہ نمائی تحدید کی نفی ہے۔ غالب نے یہ کہہ کر چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا / غیر مشروط آزادی پر اصرار کیا ہے جو بے لوث و بشارتہ ادنیٰ کا

استعارہ ہے۔

361

- مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے  
 (ق۱+) بھوں پاس آنکھ قبلہ حاجات چاہیے  
 نئے سے فرض نشاط ہے کس رو سیاہ کو  
 (ق۲+) اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے  
 ہے رنگ لالہ و گل و سرس جدا جدا  
 (ق۳+) ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے  
 سر پائے غم پہ چاہیے ہنگام بے خودی  
 (ق۴+) رو سوے قبلہ وقت مناجات چاہیے  
 یعنی عجب گردشِ سیائے صفات  
 عارف ہمیشہ مسجد نئے ذات چاہیے (ق۵+)

ان اشعار کی تفصیل میں مذہب کی ایمبری اور پیکر خیالی کا اپنا لطف ہے۔ لیکن یہ اکہرے نہیں۔ ان کی روحانی غریبات کے ان خیالی پیکروں اور تصورات سے ہوئی ہے جو تصوف میں رائج ہیں۔ تیسرے شعر میں ایمبری بظاہر گلشن کی ہے لیکن کیفیت وہی بہجت و نشاط و آزادی و وسعتِ مشرب کی ہے۔ بھوں کو عراب مسجد سے اور آنکھ کو میخانہ سے تھمہ دیتے ہیں۔ قبلہ حاجات جو پیکرِ تعظیم ہے، مسجد کے ضلع کا لفظ بھی ہے۔ مسجد کے زیر سایہ خرابات کی خواہش جو عین بدعتیگی ہے یہاں شوخی آمیز آزادی کی تمنا پر دال ہے۔ اور استدلال شاعرانہ یہ ہے کہ قدرت کا اصول ہے کہ بھوں یعنی عراب کے پاس آنکھ کا میخانہ ہے۔ اگلا شعر ہر چند کہ نشاطیہ ہے لیکن غالب نشاط کے معمول معنی کو روحانی کر تے ہیں کہ نئے سے میری فرض نشاط سے ہے ہی نہیں، میرا مقصود تو شب و روز کی بیخودی ہے۔ یہاں لفظ رو اور سیاہ میں بھی جدت پیدا کی ہے کہ نئے سے چونکہ فرض نشاط ہے ہی نہیں، اس لیے رو سیاہی کا الزام بھی پلٹ گیا۔ اور اس کا بالعکس، یعنی بیخودی و رندی یا آزادی بمنزل سرخروئی کے رائج ہو گیا۔ رو اور سیاہ، اور دن اور رات میں نسبتیں بھی ہیں جو مٹی بر حرکیات



لٹی ہیں۔ ہے رنگ لالہ و گل و نسروں جدا جدا میں رنگ بمعنی عقیدہ و نظریہ و مسلک مطلق ہر متفقہ ہیں اور جدا جدا بھی ہیں۔ لیکن اصل چیز جلوۂ بہار ہے جو بمقابلہ رنگ غیر مرئی ہے لیکن سوچ رنگ بھی کہ جملہ رنگوں کو محیط ہے اور ہر رنگ میں بہار کا اثبات و سبب مشرب اور کشادگی کی دلیل ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بہار کا تصور جمعی حاصل ہو سکتا ہے جب رنگوں کے الگ الگ ہونے کی کمی تام ہو جائے جیسے آفتاب کی روشنی میں ساتوں رنگ الگ الگ معلوم نہیں ہوتے ایک نظر آتے ہیں۔ مناجات کے وقت جس طرح منہ قبلہ رخ ہونا ضروری ہے، اسی طرح بخنودی میں سر پائے کلم پر ہونا ضروری ہے۔ قبلہ رخ ہونے اور سر پائے کلم پر ہونے میں تفاعل نفی ظاہر ہے۔ آخری شعر میں گردش، پیادہ کی مناسبت سے ہے اور مست اور نئے میں بھی یہی نسبت ہے جس سے معنی کی تھلیب کر کے اُسے وسعت دی ہے کہ پیادہ صفات کی گردش کی نسبت سے عارف کو مست مئے ذات ہونا چاہیے۔ سارے بیکر خیالی تمام و کمال میخانہ کے ہیں۔ مظاہر کی پانگھونی و کثرت اشاریہ ہے در پردہ وحدت کی کار فرمائی کا۔ آزادی کے مسلک کی جہات اکثر وحدت انسانیت کے تصور سے مل جاتی ہیں، وحدت ذات بھی دوسرے لفظوں میں وحدت انسانیت ہے لیکن فکر کی کشادگی شرط ہے۔

دلچسپی سے دوڑ پہ زنار بھی نہیں

364

یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں (م)

حشق میں چاک دامنی وجہ افتخار ہے۔ جوش جنوں سے جیب و گریباں میں ایک تار بھی نہیں بچا۔ گریباں کے تار اور زنار میں نسبت ہے کہ اس میں بھی تار گے ہوتے ہیں۔ آزادی کی رعایت سے خدمت یہ پیدا کی ہے کہ نہ صرف گریباں میں تار نہیں چھوڑا، زنار سے بھی ہاتھ اٹھا لیا۔ حشق کفر پیشہ ہے اور زنار کفر کی نشانی ہے، لیکن یہاں کفر کے معمولہ مرد سامان یا رسمیات کو بھی رد کر دیا ہے جو بمنزلہ غیر مشروط و بے لوث آزادی کے ہے۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا

369

وہ اک گلدستہ ہے ہم بخنودوں کے طاق نسیاں کا (م)

باغ رضواں یعنی جنت جس کے موعودہ تصور کو غالب اکثر رد کرتے ہیں۔ یہاں تصغیراً پہلے تو اُسے گلدستہ سے تشبیہ کیا، پھر مزید رو تکمیل یہ کہ اُسے طاق فراموشی پہ دھر دیا جسے رکھ کر آدمی بھول جایا کرتا ہے۔ یعنی اسے زاہد تو جن رسمیات و تصورات کا استقدر قائل ہے، ہمارے مشرب میں ان کی حیثیت فقط اتنی ہے جتنی کسی فراموش شدہ شے کی۔ یخودوں کا اشارہ آزادوں اور وارستہ مزاجوں سے ہے۔

380 ڈنار ہاندھ سبھ صد دانہ توڑ ڈال  
 رہرہ چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر (م)  
 ان آبلوں سے پانو کے گھبرا گیا تھا میں  
 جی خوش ہوا ہے راہ کو پڑخار دیکھ کر (م)  
 گرنی تھی ہم پہ برقی چلی نہ طور پہ  
 دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر (م)

ڈنار کا دھانگا سیدھا ہوتا ہے۔ سبھ گرہ در گرہ ہے۔ آزادہ غشی کا تھنسا ہے کہ کسی طرح کے ہیر پھیر میں نہ پڑا جائے اور سیدھی و ہموار راہ اختیار کی جائے۔ ڈنار اور سبھ ایک دوسرے کی تھلیب ہیں، تاہم دیکھا جائے تو ڈنار بھی باعث گولائی کے ایک پھیر ہے اور ڈنار کے ساتھ 'ہاندھ' کا ملازمہ بھی ہے جو ڈنار کی رو تکمیل ہے۔ دوسرے شعر میں دوہری نفی ہے۔ ایک دھنڈلی پانو کے آبلوں اور کانٹوں میں ہے کیونکہ کانٹے جھیں گے، خون بے گا تو اذیت میں اضافہ ہوگا۔ دوسری نفی راہ کو پڑخار دیکھ کر خوش ہونے میں ہے۔ ظاہر ہے کہ حشک یا آزادہ روی میں ہر اذیت باعث غم ہے۔ گرنی تھی ہم پہ برقی چلی ... میں مقدس روایت کی رو تکمیل بطور قول محال ہے، اور دوسرے مصرع میں اس کی تحلیل یوں کی ہے کہ شراب، پینے والے کا ظرف دیکھ کر دیا کرتے ہیں۔ پہاڑ کے پتھر بھلا کیونکر برقی جمال کے محتمل ہو سکتے تھے۔ یعنی برقی چلی تو ہم پر گنا چاہیے تھی یہ سب عالی ظرفی و وسیع مشربی کے نہ کہ طور پر جو محتمل نہ ہو سکا۔

390 ہے چے سرحد اوراک سے اپنا مسجد  
قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں (م)

✓

399 جب میکدہ چھٹا تو بھراب کیا جگہ کی قید  
مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو (م)

مسجد اور میکدہ میں روضہ نفی ہے۔ اب کیا جگہ کی قید یعنی جب میکدہ چھوٹ گیا تو اب کہیں بھی شراب پی سکتے ہیں۔ غالب کا جدلیاتی ذہن جب شعری منطق سے مضمون کا انوکھا پہلو نکالتا ہے تو خیالی جگہوں میں ایسی طرح لگاتا ہے جن میں سمجھ قطعییت ہوتی ہے جو متوقع معمولہ معنی کو پلٹ دیتی ہے۔ اس کے بعد طرہ استدلال سے انوکھے پہلو کو ابھار دیتے ہیں یعنی شراب پینے کے لیے جب جگہ کی قید نہیں تو مسجد ہو مدرسہ ہو یا خانقاہ ہو سب برابر ہے۔ گویا میکدہ سے مسجد یا مدرسہ یا خانقاہ کے تقدس کی نفی پر ہی بس نہیں کیا، بلکہ ان کی حرید رد تفکیک یوں کر انہیں عام جگہ یا کوئی جگہ کے عرف کے طور پر پیش کیا۔ اس نوع کے بے حد بے نیازانہ اور شدید طرہ کی یہ تفکیکیں آزادی، وسیع الشرحی، رندی و سرستی کے اشعار میں اکثر ملتی ہیں۔

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے

عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا (م)

علوئے ہمت اور بلند خصلگی کے مضمون کے لیے اکثر اس شعر کا ذکر آتا ہے۔ عرش سے ادھر ہوتا بمعنی اس طرف یا ہٹ کر ہوتا، لیکن شعر یکہ اور بھی کہتا ہے۔ / منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے / یعنی عرش سے بھی زیادہ بلندی پر۔ لفظ 'اور' یہاں غور طلب ہے۔ گویا اس کائنات سے مختلف اور بلندتر۔ جبکہ عرش بلندی کا منہا ہے، عرف عام میں عرش سے بلندتر کوئی جگہ ہے ہی نہیں۔ واضح رہے کہ روضہ نفی دونوں مصرعوں کے مابین بھی ہے اور شعر کی طرحی عرش کی معمولہ بلندی کی رد تفکیک میں اور عرش سے ہٹ کر ایک اور مختلف اور بلندتر دنیا طبع کرنے کی آرزو مندی میں بھی ہے جو آزادی کا پرچہ لیکن نہایت انوکھا اور پر لطف استعاراتی پیکر ہے۔

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک چیزِ زد کے ساتھ

پچھاتا نہیں ہوں ابھی راہ پر کو میں (م)

جدلیات نفی کا بڑے سے بڑا مفکر بھی اس سے بڑھ کر کیا کہہ سکتا ہے کہ کوئی نظریہ، کوئی تصور، کوئی عقیدہ، کوئی مسلک محکم نہیں ہے کیونکہ کوئی راہبر محکم نہیں ہے۔ چیزِ روی کو بطور دلیل راہبری لیا ہے کہ چیزِ روی باعثِ ترغیب ہے، ہر چیزِ زد کے ساتھ ہولیتا ہوں، کہ شاید یہ منزل کا راز جانتا ہو لیکن نتیجہ صفر ہے۔ ہر چیز ہے اصل (شونہ) ہے۔ کوئی راہبر قاطبی قبول نہیں یا راہبر کی پہچان ممکن اصل نہیں۔ راہبری کے معمول تصور کی اساس اس توقع پر ہے کہ راہ دکھائی جاسکتی ہے۔ یعنی فلاں راہ نہات کی راہ ہے۔ غالب کا شعر ایسی ہر توقع کے رد میں ہے۔ اور ہر توقع کا رد منہج ہے کلی آزادی کے تصور پر۔

گو داں نہیں پہ داں کے نکالے ہوئے تو ہیں

کبھی سے ان جوں کو بھی نسبت ہے دور کی (م)

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب

آؤ نہ ہم بھی میر کریں کوہِ طور کی (م)

کعبہ اور بت پرستی کے پیکروں میں رشتہ نفی ظاہر ہے۔ شعر بت پرستی کے معمول تصور کو رد کرتا ہے لیکن کعبہ سے جوں کے رشتہ نفی کا رد کرتے ہوئے جوں کے قدیمی رشتہ کا اثبات بھی کرتا ہے، یہ کہہ کر کہ بت اگر داں نہیں پہ داں کے نکالے ہوئے تو ہیں/ یعنی بھلے ہی اب وہاں نہ ہوں مگر پہلے یہ تھے تو وہیں، یعنی ہیں تو وہیں کے۔ گویا اب بت پرستی سے نسبت نہ سہی لیکن نکالے ہوئے 'خارج کیے گئے' تو وہیں کے ہیں یعنی قدیمی نسبت تو ہے۔ غالب کی جدلیاتی منطق شاعرانہ دھاردار چاقو کی طرح ہے۔ اس erasure سے پہلے کی حقیقت دوہری راسخ ہوگئی۔ /نسبت ہے دور کی/ سے مراد ہر چند کہ یہ نسبت اب کی نہیں، دور کی ہے، تاہم نسبت تو ہے۔ اسی طرح کوہِ طور کے بارے میں معلوم ہے کہ حضرت موسیٰ سے کہا گیا 'ن ترانی، یعنی تو ہرگز نہیں دیکھ سکے گا مجھ کو۔ لیکن شاعر کا تجسس ان امکان کا اشارہ کرتا ہے کہ ضروری نہیں کہ سب کو ایک جیسا جواب ملے۔ یعنی حقیقت

کی تعبیر مختلف بھی ہو سکتی ہے، اور یہی بنیادی تقاضا ہے آزادی کی کا۔

ہاں اہل طلب کون سے طعنہ ناپافت

413

دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے (م)

پہلے مصرع میں استعظام انگاری ہے، بمعنی طعنہ ناپافت سننا گوارا نہیں۔ "ملنا" کی تھلیب "کھونا" ہے۔ خدا کا ملنا سہل نہیں، / دیکھا کہ وہ ملتا نہیں / ایک مقدمہ ہے، / اپنے ہی کو کھو آئے / دوسرا مقدمہ ہے، یوں معنی گردش میں آگیا اور ایک انوکھی صورت حال پیدا ہو گئی۔ ملنا یا کھونا ایک شعوری عمل ہے اور کھونا غیر شعوری۔ معنی کی طرف کی ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب تک اپنی ذات سے یا ہر طرح کی تحدید یا تعینات یا وابستگی سے ہاتھ نہ اٹھایا جائے گا کشادگی یا آزادی ممکن نہیں۔

دیکھو غالب سے گر الجھا کوئی

418

ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا (م)

پہلے مصرع میں بے ساختہ تنبیہ کی صورت ہے۔ حسب سابق یہاں بھی حرکیات نفی دوسرے مصرع میں ہے۔ نہ صرف ولی اور کافر ایک دوسرے کا مخالف ہیں بلکہ پوشیدہ اور کھلا بھی ایک دوسرے کی تکذیب کرتے ہیں۔ یوں ایک دلچسپ image ابھرتا ہے جو گردش پر مبنی ہے، ہر چند کہ کفر کفر ہے اور ایمان ایمان، لیکن یہاں وہی ایمان ہے جو کفر ہے، غالب نقطہ انفراسیت کا تکمیل ہی نہیں کھینچتے، اکثر متخالف پیکروں میں ٹانکا لگا کر آزادی کا طرف استعارہ بھی قائم کر دیتے ہیں جو حسن بیان کا کرشمہ ہے۔

ہم مؤعد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم

426

ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایمان ہو گئیں (م)

یہ شعر مشہور غزل سب کہاں کچھ لالہ دگل ... رخ میں آیا ہے، جو مرزا زین العابدین خاں عارف کے انتقال کے دو تین ماہ بعد اگست 1852 میں لکھی گئی ہے۔ رخ سے شوگر ہوا انسان ... بھی اسی غزل کا شعر ہے جس پر عارف کی موت کا سایہ صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ مرثیہ لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا ... کچھ پہلے لکھا جا چکا ہے۔

غالب کا یہ شعر ہم مؤید ہیں۔۔۔ اکثر ان کی وحدانیت اور رسومیات سے بلندتر ہونے نیز ان کی انسانیت پرستی اور مشرب صلح کل کے لیے پیش کیا جاتا ہے۔ مؤید یعنی خدا کی وحدت میں یقین رکھنے والا، لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ اس تصور کو وہ نفی جمع نفی سے قائم کرتے ہیں۔ ایک نفی ترک رسوم کی دوسری باتوں کے مٹ جانے کی۔ نور مطلب ہے کہ ملتیں جب مٹ گئیں تو وہی اجزائے ایمان ہو گئیں، یعنی ایمان بھائے خود باتوں کی نفی سے متشکل ہوا ہے۔ قاطع نفی سے معنی میں پیچیدگی پیدا ہو جانا فطری ہے۔ خالی از لطف نہیں کہ ملت کا تصور عقیدے پر مبنی ہے اور توحید بھی عقیدہ ہے؛ لیکن جب ملتیں ہی مٹ گئیں تو اس کا مطلب ہوا کہ جس ایمان پر زور دیا جا رہا ہے، وہ توحید کے رسومیاتی تصور سے دور ہے۔ دیکھنے کی بات ہے کہ غالب ایمان اور عقیدہ کے مٹنے کی بات نہیں کر رہے، غالب باتوں کے مٹنے کی بات کر رہے ہیں لیکن ملت متعلق ہے عقیدے اور ایمان سے۔ نیز غالب کو اصرار اپنے مؤید ہونے پر بھی ہے اور یہ سب توحید کی وضاحت میں کہا ہے۔ ان تمام مقدمات میں باہم رہا بھی ہے اور تناؤ بھی جو ایک خاص نوع کی بے لاگ و بے لوث آزادی اور رسومیات سے بلندتر ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ غالب شمسوں نے اس شعر کی طرح طرح سے توجیہ کی ہے۔ لیکن ہر توجیہ ایک اور توجیہ چاہتی ہے اور یہی اس کا حسن ہے۔

نہیں کچھ سحر و زکار کے پندے میں گیرائی

427

وفا داری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے (م)

اول تو سحر و زکار دونوں کو ایک سطح پر لا کھڑا کیا ہے، دوسرے دونوں چونکہ رسومیات کا مظہر ہیں دونوں کو پھندا قرار دیا ہے، اور تیسرے یہ کہ دونوں میں گردش ہی گردش ہے اس لیے گیرائی نہیں۔ یوں مذہب کا ظاہری رسومیاتی ڈھانچہ پوری طرح ٹکست ہو گیا۔ گویا عقیدہ کی جگہ خالی ہو گئی۔ دوسرے مصرع میں وفا داری کا تصور اس خالی جگہ میں واقع ہوا ہے۔ گویا مذہب نہ سحر میں ہے نہ زنا میں، اس کی اصل وفا داری میں ہے، یعنی وفا داری جو اعلیٰ انسانی قدر ہے بخیر مذہب کے ہے یا مذہب کا جو ہر ہے جس میں شیخ و برہمن

دونوں کی آزمائش ہے۔ وفاداری کا یہ انوکھا مضمون جو رسمی مذہب کی تھلیب اور ذہن و نظر کی آزادی و کشادگی نیز اخلاص دل کی ضمانت سے عبارت ہے، غالب سے خاص ہے اور اس کو کئی جگہ باندھا ہے، اس کا ذکر آگے بھی آتا ہے۔

428 ہیں اہل خرد کس روش خاص پہ نازاں

پائنگی رسم و رو عام بہت ہے (م)

غالب روش عام کو رد کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ اس بارے میں معاصرین کو بھی انہوں نے نہیں بخشا، کئی جگہ کھلا ہوا اشارہ ذوق یا دوسروں کی طرف ہے۔ دلی میں طاعون کی وبا کے بعد جب مہر مہدی بخروج نے غیرت و ریافت کی تو غالب تڑپ کر نکلتے ہیں: ”بھئی کیسی وبا؟ جب ایک ستر برس کے بڑھے اور ستر برس کی بڑھیا کو نہ مار سکے تو تف بریں دبا۔“ ایک اور جگہ لکھتے ہیں ”مہاں 1277ھ کی بات غلط نہ تھی (یعنی اس سنہ میں مجھے مرنا چاہیے تھا) مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسر شان تھی، بعد دفع فساد ہوا کے سمجھ لیا جائے گا۔“ حالی لکھتے ہیں اگرچہ یہ شخص ایک ہنسی کی بات لکھی ہے مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف جھلکتا ہے۔<sup>(30)</sup> غالب جس آزادی پر زور دیتے ہیں، وہ نفسی و فطری تو ہے ہی تخلیقی و ادبی بھی ہے۔ یہ شعر دونوں سطحوں پر کارگر ہے، اہل خرد کو لگا رہا ہے کہ وہ کس روش خاص پہ نازاں ہیں، اس کے بعد روش خاص کی رو تکمیل کی ہے، یعنی جس چیز کو اہل خرد روش خاص سمجھ کر اس پر اترتے ہیں دراصل وہ رو عام اور رسم و رواج میں بندھا ہوا ہوتا ہے یعنی عام چلن کی پیروی ہے یا عامیانہ پن ہے جس میں ناز کی کوئی بات نہیں۔ غالب کا طرز و ہوا ہے یعنی نہ صرف یہ کہ ناز کی کوئی بات نہیں بلکہ اہل خرد کی خرد بھی معمول و ملوک ہے۔

439 وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے

مرے بت خانے میں تو کہے میں گاڑو برہمن کو (م)

مندرجہ بالا شعر انہیں کچھ سچ و زناں... اور یہ شعر 53-52 کے لگ بھگ کی غزلوں میں کچھ ہی مدت کے فصل سے کہے گئے۔ اس میں بھی وفاداری کا خیالی پیکر کلیدی

اہمیت کا حامل ہے۔ یہی مذہب اتنا اہم نہیں جتنا اس کا جوہر جو وفاداری میں مضمر ہے۔ لیکن یہاں معنائی فضا بندی 'استواری' کے تصور سے کی ہے یعنی فقط وفاداری نہیں بلکہ 'وفاداری بشرط استواری'، گویا معمولہ وفاداری کی بھی تکلیف ہوگئی ہے، وہ وفاداری جو غیر مشروط ہو اور جس میں پائے ثبات کو زندگی بھر لغزش نہ آئے۔ سابقہ شعر میں بھی تصور ایمان حرکیات نفی سے حاصل ہوتا ہے اور زیرِ نظر شعر کی طرحی بھی اسی تقابل کی مرہون منت ہے، نیز چونکہ امیجری یہاں زیادہ روشن ہے اور جس گیرائی کی تلاش تھی وہ وفاداری بشرط استواری کے استدلال شاعرانہ میں بخوبی پانچ آگئی ہے، اس لیے شعر کی کشش بڑھ گئی ہے۔ یہی مذہب کو کھلا چیلنج ہے کہ برہمن اگر بت خانے میں مرے (جو دال ہے اس کی وفاداری کی استواری پر) تو اسے کبے میں جگہ ملنا چاہیے۔ برہمن کے ساتھ "گاڑو" بھی خوب ہے۔ غالب کی اردو شاعری میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں انھوں نے ہماشا یا بولی colloquial کے معمولی زمینی لفظ سے مزید بے ساختگی اور لطف پیدا کر دیا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مقدس تقاطع کے پیشِ نظر یہاں فعل "گاڑو" میں ایک لطیف پہلو شوخی کا بھی ہے۔ اس لیے کہ اردوئے برہمنیت دفاتے نہیں ہیں۔ لیکن یہاں بطور انعام و اکرام کے ہے، یعنی وفاداری میں استواری کا صلہ ہے۔ گویا حرکیات نفی کی تیز دھار دونوں طرف کارگر ہے۔

- 442 باز چہ اطفال ہے دنیا مرے آگے  
 ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے (م)
- اک کھیل ہے اورنگ سلیمان مرے نزدیک  
 اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے (م)
- جو نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور  
 جو وہم نہیں مستیِ اشیا مرے آگے (م)
- ہوتا ہے نہاں گرد میں صبرا مرے ہوتے  
 گھستا ہے جہیں خاک پہ دریا مرے آگے (م)



ایسا مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر

کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

یہ عجیب و غریب اشعار 1853 کے ہیں۔ پوری غزل سے نعرہ 1857 کی پرمجانیوں کے تحت بحث کی جاسکتی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کہ اپریل 1852 میں زمین العابدین خاں عارف کا جسے غالب نے بطور بیٹے کے پالا تھا، انتقال ہو چکا ہے۔ بیچ آہنگ کا دوسرا ایڈیشن پمپ کر آپکا تھا (1853)۔ ذوق کے انتقال اور غالب کے استوار شدہ مقرر ہونے میں ابھی ایک برس، الحاق اودھ میں ابھی تین برس اور ہنگامہ ستادوں میں ابھی چار برس باقی ہیں لیکن سادھوں کا بازار گرم ہے اور غالب چاروں طرف کے حالات کو دیدہ و عبرت نگاہ سے دیکھ رہے ہیں۔

بظاہر چشم تختل کے تراشے ان خیالی بیکروں اور حالات و حوادث کی واقعیت میں کوئی رشہ نظر نہیں آتا، لیکن لگتا ہے کہ غالب کی سائیکی میں درد کی گہری پرمجانیوں سرسرا رہی تھیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ کس عجیب و غریب کیفیت میں ڈوب کر یہ شعر ہوئے ہوں گے: کائنات فقط ایک بازی گاہ ہے اور انقلابات و حوادث کا تماشا شب و روز آنکھوں کے روبرو ہو رہا ہے، اور بگ سلیمان ہو یا اعجاز مسیحی محض ڈھکوسلے ہیں۔ دو بڑی مذہبی رواں دواںوں کو جو غزل کی رسومیات شعری کا خاص حصہ ہیں غالب ایک ہی وار میں پاش پاش کر دیتے ہیں، یعنی وجودی فکر ہو یا مایہ، صورت عالم کی صورتیں اور شکلیں بس نام بھر ہیں اور اشیا کی ہستی سوائے وہم و گمان کے کچھ بھی نہیں۔ صحرا بھی گرد میں گم ہے اور دریا بھی غیاب ہی غیاب ہے۔ اس سے ایک ایسی کیفیت کا تصور ابھرتا ہے جو کراں تا کراں لائقین ہے یعنی فقط لائے اعظم یا مہاشونیہ، کون و مکاں، ارض و سما اور اجرام فلکی کرہ ہائے محض ہیں جو فضائے بسیط میں سرگرواں ہیں۔ فقط نفس کی آمد و شد ہے جو خود سے محو کلام ہے۔ یہ بحر و اعجاز نہیں تو کیا ہے کہ معمولہ زبان کے تخلیقی تفاعل سے غالب ایسے بیکر تراشتے ہیں کہ آزادی کلی کی سزیت کا ایسا احساس پیدا ہوتا ہے کہ خود زبان بیچ سے غائب ہو جاتی ہے۔ وہ بے مثل شعر، ایسا مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر، اسی زبردست غزل کا نواں شعر ہے جس

کے بارے میں پہلے ہم لکھ چکے ہیں۔

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود ہیں کہ ہم 448

اٹنے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا (م)

اس شعر سے بھی غالب کی آزادی و خود بینی کی جو تصویر ابھرتی ہے، اردو شاعری میں دور دور تک اس کی نظیر نہیں ملتی۔ بندگی اور آزادی میں رہنے لگی ہے اور مزید تقاضا لگی یہ ہے کہ شعر بندگی ہی سے آزادی کی راہ نکالتا ہے۔ بندگی بھول مذہب کے ہے، انسان بندہ ہے خدا آقا، انسان عہد ہے خدا معبود۔ کعبہ کو خدا کا گھر کہا جاتا ہے۔ کعبہ تقدس کا منتہا ہے لیکن غالب کہتے ہیں کہ در کعبہ بھی اگر وا نہ ہوا تو اٹنا پھر آتا منظور ہے کیونکہ مشروط بندگی بے معنی ہے۔ غالب یہاں بندگی کے معمول تصور کی تھکاپ کر کے اس میں آزادی کی سمجھائش نکال رہے ہیں جبکہ آزادی بجائے خود بندگی کا رو ہے۔ شعر میں ایک ایسی رو تکمیلی کیفیت ہے جو تعریف کے ماوراء ہے اور جس کی تحلیل آسان نہیں۔

طاعت میں تار ہے نہ مئے دانگن کی لاگ 459

دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو (م)

ہوں مغرور نہ کیوں رہ و دم ثواب سے

نیز حاکم ہے قلم سرنوشت کو (م)

اکثر نیکی و ثواب کی تلقین اس لیے کی جاتی ہے کہ جنت و عور و قصود کا وعدہ کیا گیا ہے۔ غالب مطلق شاعرانہ سے ثواب کے اس تصور کی رو تشکیل کرتے ہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں کہ بہشت کا وہ تصور جس کے لیے مئے دانگن کا لالچ دلا یا گیا، اس حد تک لائق رد ہے کہ اس کو دوزخ میں ڈال دینا چاہیے، جبکہ خالی از لطف نہیں کہ خود دوزخ بہشت کی نفی ہے۔ غالب طبع کی بنا پر کی گئی نیکی اور اس سے حاصل ہونے والی بہشت کے مقابلے پر دوزخ کو رباعی نمبر دینے کو تیار ہیں۔ گویا نہ بہشت کا جہنم بر طبع رہی تصور ہوگا اور نہ مئے دانگن کی لاگ ہوگی۔ مقصود یہ ہے کہ طاعت یا بندگی یا نیکی کو ہر طرح کی لاگ یا آلائش سے پاک ہونا چاہیے۔ دوسرے مصرعے میں ڈال دو یک گونہ کلمہ تحقیر بھی ہے گویا کوئی

دل جلا کر رہا ہے کہ ایسی نیکی سے تو بدی بھلی جو بر بنائے طمع کی جائے۔ گیتا کی روایت میں جس 'کرم یوگ' یعنی طریق عمل کی تلقین کی گئی ہے اس کا مرکزی نکتہ निष्काम कर्म (نیسکام کرم) ایسا عمل ہے جو کیٹکا بے غرض و بے لوٹ ہو، یعنی ایسا عمل جو جزا و سزا کے خوف یا طمع و طلب سے بے نیاز ہو کر کیا جائے۔ حضرت رابعہ بھری کا ذکر پہلے آچکا ہے کہ ایک ہاتھ میں آگ اور دوسرے میں پانی لیے جا رہی تھیں۔ کسی نے پوچھا یہ کیا۔ فرمانے لگیں کہ آگ سے جنت کو اور پانی سے دوزخ کو مٹا دینا چاہتی ہوں تاکہ لوگ جنت اور دوزخ سے بے تعلق ہو کر خدا کی طرف متوجہ ہو سکیں۔

دوسرا شعر بطور اعتراف و اعلان ہے کہ میں وہ و رسم ثواب یعنی ثواب کے رمی طور طریقوں سے روزِ ازل سے مخرف ہوں، کیا کروں میرے قلم سرِ گوشت کو قسطِ ہی میزِ حاکم ہے۔ روشِ عام سے ہٹ کر چلنے کی خواہش، طرقتی اور انوکھے پن پر تو یہ دال ہے ہی، معنا ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ میرا ذہن و شعور پیدا ہی انکار کی آگ سے ہوا ہے اور میری افتاد فنی کا سرچشمہ ہی فنی کے ستوں سے پھوٹا ہے۔ مخرف اور میزِ حاکم میں نسبت ظاہر ہے اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ دونوں فنی اساس ہیں۔

487 کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب

سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی (م)

آخری عمر میں کلام بہت کم ہوا ہے، ہو سکتا ہے یہ غزل طرحتی ہو۔ مقطع میں کہا ہے کہ یہ غزل علانی کی فرمائش پر کہی گئی۔ زیرِ نظر شعر میں شوئی = نشین ہے۔ فردوس کی فنی یہاں بھی ہے لیکن بالکل نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ ایک کیفیت تو وہ تھی کہ غالب بہشت کو دوزخ میں ڈالنے کے لیے تیار تھے۔ یہاں معاملہ برعکس ہے۔ بہشت کے تصور کا رد غالب نے اپنی فنی اساس منطق سے طرح طرح سے کیا ہے۔ یہاں لطیف پہلو یہ ہے کہ جنت و جہنم دونوں کو کچھ اس طرح juxtapose کیا ہے کہ دونوں کا تصور وہ نہیں رہا جو چلا آتا ہے، غور کیجئے جب فردوس میں دوزخ کو ملا لیا جائے گا تو نہ فردوس فردوس رہے گی نہ دوزخ دوزخ۔ یعنی دونوں سے ہٹ کر ایک انوکھی کیفیت کا خیالی پیکر ابھرتا ہے جو نہ جنت ہے نہ

جہنم اور جو دونوں کا رو ہے۔ یہ غالب کا محبوب موضوع ہے۔ مثنوی اور گبریاؤں کے مناجات والے حصے میں بالخصوص، نیز حاتم علی مہر کے نام خطوط میں اور کئی جگہ غالب نے بہشت کے موعودہ تصور اور حور و قصور کا خاکہ اڑایا ہے، ہر جگہ شوقی و آزادگی کے انداز میں، لیکن یہ شعر اپنی الگ ہی کیفیت رکھتا ہے۔

جدلیاتی وضع اور آزادگی و کشادگی کے ضمن میں بعض فارسی اشعار پر نظر ڈالنا بھی خالی از لطف نہ ہوگا۔ اردو کی اپنی کیفیت ہے فارسی کی اپنی۔ اردو کا بھی جواب نہیں فارسی بھی کم معنی خیز نہیں، عقلیاتی ذہن بہر حال ایک ہے :

مژدہ صبح دریں حیرہ شبانم دادند

شع کسبھد ر خورشید نظام دادند

(ان سیاہ راتوں کے بعد مجھے صبح کا مژدہ دیا گیا، شع کو بجا دیا اور سورج کی بشارت دی گئی)

کاری عجب افتادہ بدیں شیفتہ ما را

مومن نبود غالب و کافر تولاں گفت

(عجب شیفتہ حراج محض سے ساہنہ چڑا ہے، غالب مومن تو ہے جس سے اے کافر بھی نہیں کہا جاسکتا)

ہامن میاویز ای پدر فرزند آذر را نگر

ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نگر

(اے پدر مجھ سے نہ ایلہ آذر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو پاتا ہے اُسے بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

آں راز کہ در سینہ نہا نست نہ وحظ است

بردار تولاں گفت و بہ منبر تولاں گفت

(وہ راز جو سینے میں نہا ہے وحظ نہیں کہ سب کے سامنے کہہ دیا جائے، یہ فقط جینے دار پر ہی کیا جاسکتا ہے منبر سے نہیں)

خنی کوہ مرا ہم دل بکھوئی مائل است لنا  
 رنگ زاہد اقام بکافر ماجرائی ہا  
 (میرا دل تو فتویٰ کی طرف مائل ہے لیکن کہا کروں مجھے زاہد کے ساتھ ہم پیشہ  
 ہونے سے عار آتا ہے اس لیے میری حالت کافر کی ہی ہوگئی ہے)  
 مقصود ما ز دیر و حرم جز حبیب نیست  
 ہر جا کنیم سجدہ ہاں آستان رسد  
 (دیر و حرم سے میرا مقصود سوائے محبوب کے کچھ نہیں، میں جہاں بھی سجدہ کروں  
 وہ اسی آستانے پر پہنچاتا ہے)

گم شد نشان من چو رسیدم بہ کجای دیر  
 مانند آں صدا کہ بگوش گراں رسد  
 (کجای دیر میں پہنچ کر میں خود سے جانتا رہاں صدا کی طرح جو اس کان تک پہنچ  
 کر گم ہو جاتی ہے جو سن نہیں سکتا)  
 ریگ در بادِ عشق رواں است بنور  
 تا چہا پای درین راہ بفرسودن رفت  
 (عشق کے صحرا میں ابھی تک ریت اڑ رہی ہے، کہاں تک چو پایے اس راہ کو  
 پامال کرتے رہیں گے)

جز در آئینہ ندیدم اثر سعی خیال  
 ہر قدر بہر طلبکاری انساں رفعم  
 (موائے اپنے خیال کی پرچھائیوں کے آئینے میں کچھ نہیں ملا، انسان کی تلاش  
 حتیٰ لیکن اس سے زیادہ کچھ ہاتھ نہیں آیا)  
 حکیم لقب بہ کجھینے دلہا میزد  
 مژدہ باد اہل ریا را کہ زمیداں رفعم  
 (بصری نگاہ نے دل کے خزانوں پر لقب لگائی، اہل ریا کو مبارک باد کہ میں اس  
 میداں سے باہر نکل آیا ہوں)

دھرم شاعر م رندم ندیم شیعہ ہا دارم  
 مگر قلم رزم بر فریاد و افغانم نے آید  
 (دھرم ہوں، شاعر ہوں، رند ہوں، ندیم ہوں، کیا کیا شیعہ رکھتا ہوں، رزم کی  
 درخواست کرتا ہوں غناں نہیں کرتا)

دانت ای کہ عاشق زارم گدازم  
 دازم کہ شاہدی شہ گیتی ستاں نہ ای  
 (جان لے کہ میں عاشق زار ہوں کوئی جگہ نہ گیتی نہیں ہوں، میں نے بھی جان  
 لیا ہے کہ تو معشوق ہے کوئی بادشاہ نہیں ہے)

نہ بدو چستہ شرار و نہ بجا مانده رماہ  
 سو ختم لیک عنوانم بچہ عنوانم سوخت  
 (نہ تو چنگاری اڑی نہ کوئی راکہ ہی پاتی رہی، میں جل تو گیا مگر پتہ نہیں کیسے  
 جل گیا)

گر بہ معنی نہ رہی جلوہ صورت چہ کم است  
 فلکن زلف و سر طرف نگاہ ہے دریاب  
 (اگر معنی تک رسائی نہیں تو صورت کیا کم ہے، فلکن زلف اور طرف نگاہ کا جلوہ  
 ہی بہت ہے)

بیا کہ قاعدہ آسمان مگردانم  
 قضا ز گردش رطلی گراں مگردانم  
 (آ کہ ہم دونوں آسمان کے قاعدہ کو بدل ڈالیں اور شراب کے بڑے پیالے کو  
 گردش میں لا کر قضا کو لوٹا دیں)

خوے آدم دارم آدم زادہ ام  
 آشکارا دم ز عصیاں کی زخم  
 (آدم زادہ ہوں، آدم کی فطرت رکھتا ہوں اور عطا کیے گناہ کا دم بھرتا ہوں)

رازِ دانیِ خوے دہرم کردہ اند  
 خندہ بر دانا و نادان کی دہم  
 (قدرت نے مجھے دنیا کی شوکا رازِ دان بنایا ہے، میں ہر دانا اور ہر نادان پر فہم  
 سکتا ہوں)

دانش و گنجینہ پنداری یکیت  
 حق نہاں داد انچہ پیدا خواستیم  
 (دانش اور گنجینہ پنداری دونوں یکساں ہیں، قدرت نے وہ خود بخود دے دیا جو  
 میں کوشش سے چاہتا تھا)

من سر از پا نکشام برو سہی و سپہر  
 ہر دم انجام مرا جلوۂ آغاز دہ  
 (مجھے اپنی سہی میں سر ہر کار کا ہوش نہیں، لیکن آسمان میرے ہر کام کے انجام کو اس  
 کے آغاز کے طور پر دکھاتا ہے)

آوارۂ غربت نواں دید صنم را  
 باشد کہ دگر بکندہ سازند حرم را  
 (صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جاسکتا، بہتر یہی ہے کہ حرم کو بھر سے  
 بہت خانہ بنایا جائے)

دلِ در کعبہ از تنگی گرفت آوارۂ خواہم  
 کہ ہامن وسعت بتخانہ ہلے بند و بچیں گوید  
 (میرا دل کعبے میں تنگید کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور آوارگی چاہتا ہے،  
 کوئی تو مجھے بند و بچن کے بتخانوں کی وسعت سے آشنا کرے)

## اکیسویں صدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات

• پیشتر اس کے کہ ہم اس باب کو ختم کریں ایک سرسری نظر ذہن انسانی کے موجودہ منظرنامہ پر بھی ڈال لیں کہ کس طرح سائنس اور جدید ترین تعلیمات بھی آج تناقضات کے مجاورہ میں بات کرنے پر مجبور ہیں اور جدلیاتی وضع کو آج کے ذہن و مزاج سے خاص نہایت ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے ذرا پیچھے ہٹ کر دیکھنا ہوگا۔

کہا جاتا ہے کہ انسان دو ہزار سال سے افلاطون کے غار میں ہے۔ شاعری اور منطق میں قطعییت ہے، وہی قطعییت جو مذہب اور سائنس میں ہے۔ منطق کی دنیا سائنس، ریاضی اور علوم کی دنیا ہے اور مذہب کی دنیا جذب و کشف، حیرت و اسرار اور حقیقیات کی دنیا ہے۔ ایک کا تعلق عقل و شعور سے ہے، دوسری کا عشق و وجدان و لاشعور سے ہے۔ بظاہر دونوں میں فاصلہ اور فرق ہے۔ سائنس شاعری نہیں ہو سکتی، شاعری سائنس نہیں ہو سکتی۔ لیکن فنون لطیفہ یا شاعری سے جو جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے وہی مسرت کسی سائنسی مسئلہ کو حل کرنے سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ سرحدیں نہ اسرار طور پر کہیں نہ کہیں مل بھی جاتی ہیں۔ حالانکہ تخلیقی شعر کے مسائل الگ ہیں اور سائنس و فلسفہ کے مسائل الگ ہیں۔ لیکن کہیں نہ کہیں یہ اسنے الگ نہیں بھی، اور ان کا وجدانی و لاشعوری تفاعل ایک ہو جاتا ہے۔ زندگی اور موت، دن اور رات تناقض ہیں۔ تناقضات بظاہر قائم برتضاد ہیں، اس تضاد کو دور کرنا یا ان کو ایک کرنا منطقی طور پر ممکن نہیں، عقل و شعور کی رو سے الگ الگ ہے، یہ ب نہیں ہو سکتا، لیکن غور سے دیکھیں تو تضاد کی تہ میں رابطہ ہے اور ربط تضاد پر قائم ہے۔ زندگی موت میں بدل جاتی ہے اور موت زندگی میں۔ دن رات میں ڈھل جاتا ہے اور رات دن میں بدل جاتی ہے۔ موت اور زندگی میں یا دن اور رات میں ایک داخلی ربط، ایک تسلسل، ایک ہم آہنگی ہے۔ ایک سلسلہ ہے ایک دائرہ ہے جو ٹوٹا نہیں، برابر چلے جاتا ہے۔ یہ وجود کے تکمیل کی دو جہتیں ہیں۔ ان میں سے کسی کا تصور دوسرے کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ ایک کا وجود منحصر ہے دوسرے پر۔ ان میں قطعییت ہے مگر قطعییت میں ایک اندرونی ربط و ہم آہنگی بھی ہے۔ زندگی تناقضات



کا معر ہے لیکن تناقضات ایک ہی سکہ کے دو رخ ہیں۔ تناقضات جتنے تناقض نظر آتے ہیں ان سے complementary بھی ہیں، یعنی ایک رخ دوسرے کے بغیر ادھورا ہے، مل کر دونوں ایک دوسرے کو پورا کرتے ہیں۔ فقط ایک رخ کی تعبیر حقیقت کی ادھوری تعبیر ہے۔ زندگی ایک بھیہ ہے، ایک قول محال، paradox، سائنس یا ارسطوی منطق اسے حل نہیں کر سکتی۔ آج کے مظہر نامہ کو دیکھتے ہوئے اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہوگا کہ غالب کی آگہی نے صدیوں پہلے کو یا اس راز کو پایا تھا۔

سائنس کی دنیا تحدید اور نیک کی دنیا ہے۔ عرفان و سلوک یا تخلیق و شاعری کی دنیا جذب و تخیل اور وجدان و لاشعور کی دنیا ہے، یہ آزادی یا تناقضات کی دنیا ہے، دو اور دو چار کی دنیا نہیں، شاعری کھلی فضا اور میکا کی پابندی سے رہائی کی دنیا ہے، شاعری ذات میں نغمہ ہونے کی، عشق و سرشاری کی، حسن و نشاط کی، کیف و سرمستی کی اور آزادی و کشادگی کی دنیا ہے۔

مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت کچھڑ گئی ہے۔ تمام بڑے مذاہب اور مسالک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں، بدھ ہوں، مہاویر ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوٹس یا لاکھ، موی ہوں، جینی ہوں، نائک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمدؐ کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق ہزاروں سال سے کہتا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت مادہ نہیں شعور لکھی ہے لیکن اب سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے۔

آئین سائنس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بھی حیرت سے دوچار تھا۔ اس کا کہنا ہے :

”سائنس جتنے رازوں کو حل کر چکی ہے اس سے بڑے راز سامنے آ گئے ہیں۔

کائنات کے بارے میں جو چیز سب سے زیادہ قابل فہم ہے وہ یہ کہ کائنات قابل فہم ہے۔“

یہ حقیقت ہے کہ سائنس باوجود کوشش کے وجود کی گتھی کو آج تک نہیں سلجھا سکی۔ بڑے سے بڑے ماہر روزگار سائنس والوں نوبل انعام یافتہ بھی اب اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ سائنس کائنات کے راز کو نہیں پاسکی بلکہ کائنات کے راز اور بھی گہرے ہو گئے ہیں۔ آج سے کچھ مدت پہلے یہ کہنا آسان تھا کہ کائنات مادہ (matter) سے بنی ہے۔ لیکن اب مادہ کو یا لاموجود ہو گیا ہے۔ اس کی وہ اہمیت ہی ختم ہو گئی ہے۔ نئی طبعیات میں اب مادہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ سائنس نے جتنا مادہ کو متعین کرنے کی سعی کی، مادہ معدوم ہوتا چلا گیا اور انرجی (توانائی) اور تابکاری میں تبدیل ہو گیا۔ انرجی مادہ نہیں، انرجی کے شعوس ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ مادہ جامد ہے انرجی طیر جامد ہے۔ مادہ کو ناپا تو لا جاسکتا ہے غیر شعوس انرجی کو ناپا یا تو لا نہیں جاسکتا۔ جب سے توانائی نے مادہ کی جگہ لی ہے، سائنس جو معروضیت اور حقیق کا دوسرا نام تھا، اب عدم معروضیت، عدم یقین (Principle of Uncertainty) کی زبان بولنے لگی ہے۔ صوفیا اور یوگی ہمیشہ کائنات کے بھید کے آگے سر جھکاتے آئے ہیں۔ نوبل انعام یافتہ ایڈنگٹن کا قول ہے:

"The universe no longer looks like a thing  
but like a thought"

(کائنات مجھے یا مادہ نہیں، کائنات اب مادہ سے زیادہ خیال معلوم ہوتی ہے)

کائنات مادہ سے زیادہ شعور ہے۔ مشرق ہمیشہ سے شعور نگاری یا نور کی بات کرتا رہا ہے۔ دانش ہند اور متصوفانہ فکر میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ حقیقت شعور نگاری ہے۔ سائنس مادہ کی حقیقت سے جیسے جیسے پردہ اٹھاتی گئی ہے، راز اُٹنے گہرے ہوتے گئے ہیں۔ سائنس کے پاس اب وہ زبان ہی نہیں انرجی یا سیال انرجی کو بیان کرنے کی جو جتنی حاضر ہے اتنی غائب ہے، جو بجائے خود ایک متناقض ہے ایک لاناغل معر۔ گویا سائنس اب بدھ کی یا لائوتسے کی یا صوفیا کی متناقض زبان میں بات کرنے لگی ہے۔ انسانی فکر میں شریعت قولی محال یا متناقضات (paradoxes) کی قدیم ترین زبان ہے۔ بدھ یا لائوتسے یا چینی مطالعیت کے محاورہ میں نہیں، متناقضات کے محاورہ میں بات

کرتے ہیں، جو سال اقرار کرتے ہیں کہ زندگی ایک معرہ ہے، متناقصہ ہے جس کے ہمید کو پانا آسان نہیں ہے:

The Tao that can be spoken is not the Tao

تناقضات کا محاورہ تفہیمیت اور متصوفانہ فکر کا محاورہ ہے، رمز و ایما یا استعاراتی اظہار ہمیشہ سے تفہیمیت یا متصوفانہ فکر کا وظیفہ رہے ہیں۔ شعور لکھی ظلمات ناپیدا کرتا رہے، کراں تا کراں۔ دوسرے لفظوں میں زندگی تناقضات پر مبنی ہے جسے میکاکی یا حامیانہ زبان میں سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ اس کا تقاضا تناقضاتی بیان ہی ممکن ہے جو زندگی کے جوہر سے قریب ہے۔ اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اس تناقضہ آشنا جوہر کا تصور سبک ہندی اور بیدل شریعت سے ہوتا ہوا غالب تک پہنچتا ہے اور غالب کے ذہن و تخیل اور شریعت میں ایسی جز پکڑ لیتا ہے کہ ان کے تحقیقی و استخلاصی میں دھل جاتا ہے۔

نئی علمیات اور شریعت سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بولسوں پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی تفہیمیت کا آزادی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب کی شریعت اجتہاد، انحراف اور آزادی کی شریعت ہے۔ اس کا وظیفہ تغیر، تبدل اور تجسس ہے۔ آج کے منظر نامہ میں یہ مماثلت معنی خیز تو ہے ہی، حیران کن بھی ہے کہ جدلیاتی فکر اور تناقضات کی زبان جو غالب کی تفہیمیت کی خاص پہچان ہے، عہد حاضر کی تکثیریت اور عدم حقیق کے محاورہ سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ غالب کے بارے میں معلوم ہے کہ غالب اپنے زمانے سے آگے تھے۔ ان کو سمجھنے میں وقت لگا، بلکہ یہ سلسلہ هنوز جاری ہے۔ یقین ہے کہ وقت کی ہر کروٹ کے ساتھ غالب شریعت معنی پروری کرتی رہے گی اور غالب کا نعرہ ہمیشہ تازہ و شیریں رہے گا۔

## حواشی

- 1 غالب نامہ، ص 317
- 2 اردوئے معلیٰ (3)، ص 926
- 3 یادگار، ص 240
- 4 محمد نقیب، دہلی، 1961، ص 120
- 5 کالی داس گپتا، رضا، ص 46 اور 362
- 6 یادگار، ص 154
- 7 حمید احمد خاں، ص 127
- 8 شمس الرحمن فاروقی نے سبک بھری پر اپنے منسل انگریزی مضمون میں اس مسئلہ پر گفتگو کی ہے اور دافر تعداد میں اساتذہ ہندی سے ملائیں بھی دی ہیں، لیکن مقامی روایات اور جڑوں سے ان کا جو رشتہ ہے اس پر وہ خاموشی ہیں، دیکھیے۔
- 9 شعرا، طیر شعرا اور نثر، الذہبی، 1973، ص 53
- 10 گیلان چند گیتن، ص 320
- 11 محمود ہندی، علی گڑھ، ص 156
- 12 تاراست، ص 26 (بحوالہ غالب پر حیثیت محقق، ص 182)
- 13 یادگار، ص 36-37
- 14 شعرا، جلد اول، ص 144-145
- 15 علامہ ابو گوئی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندوستانی زبان و تہذیب، ص 237-294
- 16 پری گارنا، ص 345
- 17 یادگار، ص 47-53
- 18 خدیجہ احمد فاروقی، "غالب کے غیر مطلوبہ فارسی رجحانات حضرت گلشن کے نام"، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ دوم، دہلی، فروری، 1961، طبع نو 2011

- 19 میکش اکبر آبادی، سید محمد علی شاہ، "مرزا غالب کے مسائل تصوف"، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم، دہلی، فروری 1989، طبع نو 2011، (ص 159-178)
- 20 شبیر احمد خاں خوری، "غالب کے نظریے وحدت الوجود کے تحت"، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر، حصہ سوم، دہلی، فروری 1989، طبع نو 2011، (ص 179-209)
- 21 اردوئے معلیٰ، غالب نمبر سوم، ص 159
- 22 ایضاً، ص 160
- 23 ایضاً، ص 169
- 24 ایضاً، ص 170-171
- 25 شبیر احمد خاں خوری، اردوئے معلیٰ، غالب نمبر سوم، ص 204
- 26 ایضاً، ص 204-205
- 27 ایضاً، ص 205
- 28 پری نگارنا، ص 344
- 29 شیخ محمد اکرام، ص 404
- 30 یادگار، ص 105

## باب دوازدھم

### شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و مزاج

دولت بہ غلط بود از سنی چشیاں شو  
کافر ہوئی شد تاچار مسلمان شو  
(نعت غلط طور پر نہیں ملتی، بیکار ہاتھ پاؤں مت مارو۔ بے دین یا کافر نہیں ہو  
سکتے (یعنی کفر کی حالت میں زندگی نہیں گزار سکتے) تو مجبوراً مسلمان ہو جاؤ)  
رموز دینی نظام درست و معذور  
نہاد من عجی و طریق من عربی است  
(میں رموز دین سے عجیب سے واقف نہیں ہوں میری معذوری ہے، کیا کروں  
میری نہاد۔ عجی ہے اور طریق عربی ہے)

”بندہ پرورا میں تو بنی آدم کو مسلمان ہو یا ہندو یا نصرانی عزیمت رکھتا ہوں اور اپنا  
بھائی گنتا ہوں، دوسرا مالے یا نہ مانے۔“ (اردوئے معلیٰ (۹)، ص 139)

— بنام مرزا ہرگوپال تھتہ



پچھلے ابواب میں ہم نے شاعری پر خاصی تفصیلی نظر ڈالی، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی  
کہ کس طرح غالب کی تخلیقیت اور شعریات میں جدلیات نفی کا جو ہر کارفرما ہے، اور اپنے  
فکری تعامل کے اعتبار سے یہ نفی اساس بودھی حرکیات سے خاصا ملتا جلتا ہے ہرچند کہ  
دونوں میں کوئی ظاہری رشتہ نہیں۔ پچھلے ابواب میں بحث زیادہ تر متن اساس تھی، اور

مرکزی بحث کو حتی الامکان معروضی تجزیے سے پایہ اثبات تک پہنچانے کے لیے یہ ضروری بھی تھا۔

لیکن اگر جدلیاتی رویہ بمزاح جوہر کے ہے اور یہ القاد و نہاد و مزاج کا حصہ ہے جیسا کہ ہم دیکھتے آئے ہیں، تو اسے شخصی واقعات اور حالات و حوادث میں بھی کارفرما نظر آنا چاہیے۔ شخصی حالات و کوائف ذہن کو، اور ذہن و مزاج حالات و کوائف کو متاثر نہ کرتے ہوں ایسا نہیں ہے۔ ان میں عمل و تعامل کا وہی دوہرا رشتہ ہے جو جدلیاتی تعامل کی تہ میں کارگر رہتا ہے۔ زندگی کی طرح ذہن و مزاج اور شخصیت بھی ایک متناقصہ ہے جسے میکا کی رشتوں کی منطق سے تمام و کمال سمجھنا گویا ساوگی کو راہ دینا ہے۔ یہ دونوں زندگی کے نامیاتی عمل کا حصہ ہیں، شخصیت ذہن کی اور ذہن شخصیت کی تشکیل کرتا ہے۔ اور یہ دوطرفہ جدلیاتی آمد و رفت شخص اذہا کے ساتھ ساتھ جاری رہتی ہے۔

غالب کی زندگی میں بہت سی باتیں بالوجہ ہیں اور ان کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے۔ چنانچہ زیر نظر باب میں ہم ترجیح معکوس سے کام لیں گے۔ یعنی اب متن نہیں بلکہ شخصیت اور شخصی کوائف و حوادث مزاج رہیں گے اور ان کے مطالعے و تجزیے سے ہم دیکھیں گے کہ مرکزی بحث اور متن کے نتائج کی توثیق از خود ہو رہی ہے کہ نہیں۔ اختصار اور ارتکاز کی خاطر ہم صرف ان واقعات و کوائف پر توجہ کریں گے جن کی حیثیت غالب کی زندگی میں سنگ میل کی سی ہے۔ سب سے پہلے ہم بچپن، نوجوانی، آگرہ کے شب و روز اور ہرنمزد کے متحہ سے بحث کریں گے۔ غالب کو چونکہ نو عمری ہی سے فارسی سے نسبت خاص تھی، معاشرتی طور پر اس وقت فارسی میں روشن خیالی اور وسیع الشہرتی کی جو روایت چلی آ رہی تھی اس کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہوگا۔ وجودی خیالات کے ضمن میں غالب کے جدلیاتی ذہن و شعریات نے اپنے لیے جو گنجائش نکالی تھی، اس سے ہم پہلے گفتگو کر چکے ہیں۔ عام معاشرتی مذہبی معاملوں میں بالخصوص مسلکی عقائد کے تئیں غالب کا موقف کیا تھا، اور ان کی آزاد خیالی اور جدیت یہاں بھی کارگر تھی کہ نہیں، اس کو بھی ہم سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ آزاد خیالی اور وسیع الشہرتی کے عقلیتی رویوں کو جدیت نے اور جدلیاتی فکر کو ان

روایوں نے ممیز نہ کیا ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ اس کی بہترین مثال عشق چراغ دیر ہے جو سفر نکلتے کے دوران لکھی گئی۔ عشق بادی مخالف، عشق تقریباً آئین اکبری، عشق ایر گہر بار، مدرسہ دہلی کالج، سانچہ اسیری، دربار سے تعلقات، غدر سو ستاون، سکے شعر سے غالب کا انکار، ان سب پر نگاہ طائرانہ ہی تھی، ڈالنی ضروری ہوگی تاکہ دیکھا جاسکے کہ غالب کے ذہن و مزاج کا جدائی گراف ان کی زندگی میں کس طرح زیر و زبر ہوتا رہا ہے۔ غالب کی نثر بالخصوص اردو خطوط اور ان میں رواں دواں عشق و طرافت کا جدائی چائزہ لینا بھی ضروری ہوگا کیونکہ غالب کی تخلیقی شخصیت ان کی نثر نگاری کے بغیر مکمل نہیں۔ ذیل میں ہم کڑی در کڑی ان تمام امور و جہات کا احاطہ کریں گے تاکہ مرکزی بحث سے ان کے ظاہری اور پنہاں رشتوں کی گرہیں کھل سکیں۔ درجہ بدرجہ ہم دیکھیں گے کہ غالب کی زندگی کے آثار و کوائف میں بہت سے مراحل و مسائل جو بظاہر لائیکل یا بوالعجب نظر آتے ہیں دراصل ان میں فیصلہ کن کردار ان کے جدائی رویوں اور آزاد خیالی کا ہے۔

### آگرہ، گلاب خانہ، ہرمز، شجرہ مشائخ

مرزا کی نضال کا شہر آگرہ کے مشہور ترین گھرانوں میں ہوتا تھا اور ان کا بچپن بیش و عشرت اور اہلوں تہلوں میں گزرا تھا۔ والد اور چچا کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد روک ٹوک کرنے والا کوئی نہ تھا۔ آگرہ میں مرزا کے نانا کیدان غلام حسین خاں کی جاگیر میں متعدد دیہات اور بڑی املاک تھیں، کسی چیز کی کمی نہ تھی۔ وہ رئیس زادوں کی طرح اپنا وقت بے فکری اور لہو و لعب میں گزارتے۔ اپنے بچپن کے زمانہ کو یاد کرتے ہوئے عشق شیو نرائن رئیس آگرہ، مالک مطیع منیف خلانق کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

”میں کیا جانتا تھا کہ تم کون ہو۔ جب یہ جانا کہ تم ناظر بنی دھر کے پڑے ہو تو معلوم ہوا کہ میرے فرزند دلہند ہو۔۔۔ تم کو ہمارے خاندان اور اپنے خاندان کی آمیزش کا حال کیا معلوم؟ مجھ سے سنا! تمہارے پردادا مجدد خاں میں میرے نانا صاحب مرحوم علیہ غلام حسین خاں کیدان کے رفیق تھے۔ جب میرے نانا نے دہلی ترک کی اور گریٹھے، تو تمہارے پردادا نے بھی کمر کھول



دی اور پھر کہیں نوکری نہ کی۔ یہ باتیں میرے ہوش سے پہلے کی ہیں۔ مگر جب میں جوان ہوا تو میں نے یہ دیکھا کہ مفتی جی دھر خاں صاحب کے ساتھ ہیں: اور انہوں نے جو کچھ نظم کا نو اپنی جاگیر کا سرکار میں دھنٹی کیا ہے تو مفتی دھر اس امر کے خضم میں ہیں: اور دکالت اور حقارت کرتے ہیں۔ میں اور وہ ہم عمر تھے۔ شاید مفتی جی دھر مجھ سے ایک دو برس بڑے ہوں یا چھوٹے ہوں۔ انہیں میں برس کی پھری عمر اور ایسی ہی عمر ان کی: باہم شطرنج اور المخطاط اور محبت: آدمی آدمی دانت گزر جاتی تھی، چونکہ گھر ان کا بہت دور نہ تھا اس واسطے جب چاچے تھے چلے جاتے۔ پس ہمارے اور ان کے مکان میں چھپا ریختی کا گھر اور ہمارے دو کمرے درمیان تھے۔ ہماری بڑی حویلی وہ ہے کہ جواب کچھ چند سینہ نے مول لے لی ہے۔ اسی کے دروازے کی سنگین پارہ دی پر میری نشست تھی۔ اور پاس اس کے ایک کھٹیا والی حویلی، اور سلیم شاہ کے بچے کے پاس دوسری حویلی، اور کالے گل سے لگی ہوئی ایک اور حویلی، اور اس سے آگے بڑھ کر ایک کٹرا کہ وہ گندواں والا مشہور تھا، اور ایک کٹرا کہ وہ کھمبون والا کہلاتا تھا۔ اس کمرے کے ایک کونے پر میں چنگ اڑاتا تھا: اور دھبہ بلوان سنگھ سے چنگ لڑا کرتے تھے۔ دھبہ خاں نامی ایک سپاہی تھا: ہمارے دادا کا چلدست رہتا تھا اور وہ کڑوں کا کرہہ آگاہ کر جمع کرداتا تھا۔ بھائی تم سنو تو سبھی ہاتھ مارا دھوا بہت کچھ پیدا کر گیا۔ علاقے مول لیے تھے اور زمیندار اچھا کر لیا تھا۔ اس پارہ ہزار روپے کی سرکاری مالگداری کرتا تھا۔ آیا وہ سب کارخانے تھا: ہمارے ہاتھ آئے یا نہیں؟ اس کا حال اردوے تفصیل چلد مجھ کو کہو۔“ (۱)

فقوان شباب میں مرزا کا شمار شہر کے حسین اور خوشرو لوگوں میں ہوتا تھا۔ حالی لکھتے ہیں کہ دہلی میں جب انہوں نے مرزا کو دیکھا تھا: ”حسنت اور خوبصورتی کے آثار ان کے چہرے اور قد و قامت اور ذلیل ڈول سے نمایاں طور پر نظر آتے تھے۔“ (۲)

مرزا نے مہر نمرود کے دیباچہ میں اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہوئے لکھا ہے:

”ہنر و فرہنگ بیگانہ و ہاتم و تنگ دشمن، ہار و باجیں ہم نصیب، و با او ہاش  
مرنگ، پاسے بے راہب پاسے، و زہاں بے صرغہ کوے۔ در عجب غریب کردوں  
را دست پارہ و آزار غریب دشمن را آموزگار ... پس از بیجاہ سالہ آوارگی کہ

میری رفتار میں از سبب دلچسپی نہ کروا سکتا، و خائف و متکبر رہا۔ ایک دگرز (3) (ایک نامی اور دولت میرے لیے دشمنی ہیں۔ اور میں خود نام و شک کا دشمن ہوں۔ فردمایہ لوگوں کا ہم نظمن ہوں اور لوہاؤں کے ساتھ میرا پارہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے جالی ہیں اور زبان یادہ گوئی کی ٹوکر۔ اپنے ہی سر پر مصیبت توڑنے میں چرخِ ستم پیشہ کا میں مددگار ہوں اور دشمن کا صلاح کار ... چناہ سالہ آوارگی اور بھاگ دوڑ سے سبب اور بھگانے سے گردا خد رہی ہے اور خائف و متکبر ایک دوسرے پر گرسے پڑ رہے ہیں۔) (4)

آگرہ ہرج کی رنگ بھوی میں ہے جہاں پاس ہی گوگل، متھرا، برہما، کرن کی راس لپلا کے علاقے ہیں جن کی داستانیں چلی آتی ہیں۔ میر تقی میر اور نظیر اکبر آبادی کا تعلق بھی آگرہ سے تھا اور ادبی اعتبار سے بھی اس شہر کی بڑی اہمیت تھی۔ غالب کے خطوط اور اشعار میں جہاں جہاں آگرہ کا ذکر آیا ہے، مسرت و انبساط کے پھول کھل اٹھے ہیں۔ یادگار میں حالی نے مرزا کی نوجوانی کے دنوں کی وارستگی اور بے راہ روی کا ذکر کرتے ہوئے ’ضمہان‘ اور ’عرقِ تاک‘ کے شوق کا بھی اشارہ کیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ مذہبی معاملات میں مرزا خاصے بے پردا تھے۔ وہ کہتے ہیں مرزا کی ابتدا گلی اور ایسی گلی کہ جب تک انضیال کی تمام مذاک کی صفائی نہ ہوئی تھے ہرن نہ ہوئے۔ مرزا کی طبیعت میں گرمی اور جودت کی آگ بھری ہوئی تھی۔ اور اگر اس لب و لعب اور عیش و عشرت کے زمانے میں انہوں نے شاعری کی طرف توجہ کی تو یہ کسی غیر معمولی پالنی تڑپ اور لاشعوری طبعی طلب کے بغیر نہ تھا۔ ایک رباعی میں خود کہا ہے کہ ’خیرِ خلقِ نیا کاں‘ یعنی بزرگوں کا ٹوٹا ہوا حیر میرا قلم بن گیا:

غالب یہ سحر ز دودۂ زادِ فہم      داس رہ بھلائی دمِ محبت دم  
چوں رفت سہدی دمِ چنگ پہ شعر      شد حیرِ خلقِ نیا کاں قلم

یعنی میں چنگ کے باپ اور تورابن فریدوں کی اولاد میں سے ہوں۔ سلطنت اور سہ سالاری چونکہ رخصت ہو گئی ہے میں نے شعر کہنا اختیار کر لیا ہے: گویا بزرگوں کا ٹوٹا ہوا حیر میرا قلم بن گیا ہے اور تورابن کی آبداری میری شاعری میں آگئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں

غفلت اور ہمدستی کے عالم میں بھی غالب نے جس فن میں ہاتھ ڈالا، باوجودیکہ زمانہ قدردانوں سے خالی تھا، اس کو اس درجے تک پہنچا کے چھوڑا جو اس کا منہجائے کمال تھا۔<sup>(5)</sup> اسی زمانے میں ایک پارسی نژاد شخص جس کا نام آتش پرستی کے زمانے میں بُرئود تھا اور مسلمان ہونے کے بعد عہد الصمد کہلاتا تھا، آگرہ میں سیاحت وادارہ ہوا اور دو برس تک مرزا کے پاس مقیم رہا۔

”مرزا نے اُس سے فارسی زبان میں کسی قدر بصیرت پیدا کی۔ مرزا نے چاہا اُس کے مختلف پر اپنی تحریروں میں فکر کیا ہے اور اُس کو حافظ جیسار جو پارسیوں کے ہاں نہایت تعظیم کا لفظ ہے یاد کیا ہے۔۔۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ وہ برس کے قبل عربی میں وہ مرزا کو سکھا سکتا تھا اس میں ہرگز مضائقہ نہ کیا ہوگا اور جیسا کہ قاضی نے ہاں اور دوش کا دہائی کے دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے اس نے تمام فارسی زبان کے مقدم اصول اور گروہ اور پارسیوں کے مذہبی طیالات اور اسرار جن کو فارسی زبان کے کتبے میں بہت بڑا دخل ہے اور پارسی دستکرت کا حیرانہ اصل ہوتا اور اسی قسم کی اور ضروری باتیں مرزا کے دل میں بچھ لائے تھیں۔“<sup>(6)</sup>

نامم متعدد سوانح نگار اس استاد کو مرزا کے طفیل کا کرمہ خیال کرتے ہیں کیونکہ خود غالب نے وقتاً فوقتاً اپنے زرشقی استاد کے وجود سے انکار کیا ہے۔ حالی غالب کے حوالے سے لکھتے ہیں ”اگرچہ کبھی۔ کبھی مرزا کی زبان سے یہ بھی سنا گیا ہے کہ مجھ کو مہدایہ فیاض کے سوا کسی سے تعلق نہیں ہے اور عہد الصمد شخص ایک فرضی نام ہے۔ چونکہ مجھ کو لوگ ”بے استاد“ کہتے تھے ان کا منہ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا ہے۔“<sup>(7)</sup>

ایک خط میں مرزا لکھتے ہیں :

”فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و طبعی تھا۔ تاکہ ایک شخص کہ سارساں جہم کی نسل میں سے عہد اسطغی و قلند میں مولوی فضل حق مرحوم کا نظیر اور مومنین موجد و صوفی صافی تھا، میرے شہر میں وارد ہوا۔ اور لطائف فارسی (خالص) اور لہجہ فارسی آئینہ پر عریں اس سے میرے حالی ہوئے۔ مونا کسوتی پر چڑھ گیا۔ ذہن معوج نہ تھا۔ زبان دردی سے چھوڑا اذلی اور استاد

بے مبالغہ جانا سچ مہم و بزر جہر عصر تھا۔ حقیقت اس زبان کی دلنہیں و  
عاطفانہ ہو گئی۔ (8)

شیخ محمد اکرام کا خیال ہے اس کا امکان ہے کہ ہر مزد کی وجہ سے پارسیوں کے عقائد  
سے مرزا کی واقفیت بڑھ گئی اور مذہب سے متعلق آزاد خیالی میں ہر مزد کو بھی دخل ہے۔ (9)  
جہاں تک زرتشتیوں اور پارسیوں کا تعلق ہے تو اس کے قرائن بھی ہیں کہ نئے نوشی و  
خمار و سرور کو شعری روایت میں حقائق و دقائق کے انکشاف کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ پارسی  
پیر مغاں کو احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ آگرہ میں پارسیوں کی سرفروشی کی دکانیں  
تھیں۔ بعد کے ایک خط میں مرزا اپنی جوانی کے دوست حاتم علی مہر کو جو آگرہ میں رہتے  
تھے لکھتے ہیں :

”صاحب! ہوش میں آؤ اور مجھ کو بتاؤ کہ یہاں جو پارسیوں کی دکانوں میں  
فرنیچ اور مہیاں کے درجن دھرے ہوئے ہیں یا ساہوکاروں اور جوہریوں کے  
گمروں پر اور جوہر سے بھرے ہوئے ہیں، میں کہاں وہ شراب پینے جاؤں گا  
اور وہ مال کیسے کھراؤں گا۔“ (10)

اس سے صاف ظاہر ہے کہ آگرہ کی معاشرتی فضا میں آزاد خیالی اور فراغت کے  
رنگ رچے بچے ہوئے تھے۔ فارسی سے پیوند ازلی تھا ہی، اساتذہ فارسی سے اولین نسبت  
بھی یہیں آگرہ میں ہی قائم ہوئی۔ سبک ہندی اور ہیدل کے اثرات کی بنیاد بھی یہیں پڑی  
اور ریت گونی کی ابتدا بھی یہیں ہوئی۔ آزاد روی و وارستگی اور جرأت فکری، ذہن و مزاج  
کا حصہ بھی یہیں بنے۔ جدلیاتی وضع کی جو پرچھائیاں نسخہ اول اور نسخہ دوم میں ملتی ہیں ان کا  
نقشہ اولیں بھی یہیں قائم ہوا۔

ایرانی الاصل زرتشتی کے معاملہ کو مرزا نو جوانی کا بتاتے ہیں اور شادی کے بعد جب  
مرزا دہلی منتقل ہوئے تو وہ بھی بطور اتالیق دہلی میں ان سے متعلق رہا ہوگا۔ اس بارے میں  
معاصر شہادت نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب بار بار کہتے ہیں :

”مجھ کو مبداء فیاض کے سوا کسی سے کلمہ نہیں ہے۔“

لیکن یہ بھی کہتے ہیں :

”چونکہ مجھ کو لوگ ’بے استاد‘ کہتے تھے ان کا صلہ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گمراہ کیا ہے۔“

غالب کی اس انوکھی منطق سے ان کے ذہن کا جدلیاتی چہرہ صاف ظاہر ہے۔ قاضی عبدالودود کہتے ہیں کہ ”غالب کا صریح تضاد دور کرنے کی کوشش میں حافی خود تضاد میں مبتلا ہو گئے۔“<sup>(۱۶)</sup> غالب نہیں کو ہاں اور ہاں کو نہیں سے معقب کرنے کا کمال رکھتے ہیں، جس کو صاد کرتے ہیں اس کی تخلیق بھی کرتے ہیں، ان کی جدلیاتی گریز پائی کسی مرکز و محور کو قائم نہیں رہنے دیتی۔ یعنی یہ بھی اور وہ بھی۔ دیکھا جائے تو یہ سب ان کے جدلیاتی ذہن کا کرشمہ ہے جو قول متناقض میں رہا پیدا کر لیتا ہے۔ یعنی یہ ایک ہی حقیقت چار یہ ہے جس میں اطراف نہیں ہیں۔

ان کی شادی لوہارو کے رئیس خاندان میں نواب الہی بخش معروف کی بیٹی سے ہوئی۔ ان کے خسر نواب الہی بخش خاں معروف ذوق کے شاگرد اور نواب احمد بخش خاں رئیس لوہارو اور فیروز پور جھمر کے بھائی تھے۔ اس شادی سے مرزا کا تعلق رئیسوں کے ایک ایسے خاندان سے ہو گیا جس کا شمار دہلی کے ممتاز گھرانوں میں ہوتا تھا۔ مرزا کے خسر مرزا الہی بخش خاں معروف جن کے تقدس اور بزرگی کے سبب لوگ ان کے سامنے ڈالوئے ادب نہ کر کے بیٹھتے تھے، حافی نے ان کا ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے :

”وہ لوگوں کو مرید بھی کیا کرتے تھے اور جب بہت سے مرید ہوا تھے تھے تو ان کو اپنے سلسلے کے تمام مشائخ کا شجرہ لکھوا کر ایک ایک کاپی سب کو تقسیم کیا کرتے تھے، انھوں نے مرزا کو شجرہ دیا کہ اس کی نقل کرو۔ آپ نے شجرہ کی نقل اس طرح کی کہ ایک نام لکھ دیا دوسرا حذف کر دیا تیسرا بھر لکھ دیا چوتھا پھر ساقط۔ فرما کہ اسی طرح بہت سے حذف و اسقاط کر کے نقل اور اصل چاکر ان کے حوالے کی۔ وہ دیکھ کر بہت خفا ہوئے کہ یہ کیا غضب کیا! مرزا نے کہا حضرت! آپ اس کا کچھ خیال نہ فرمائیے! شجرہ دراصل خدا تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے! سو زینے کی ایک ایک سیڑھی اگر سچ میں سے نکال دی جائے تو

چندوں ہرج و مرج واقع نہیں ہو: آدمی ذرا ایک ایک کے اوپر چڑھ سکتا ہے۔ وہ  
پس کے بہت جڑیں ہوئے اور وہ لعل چھاڑ ڈالے۔ (12)

غالب کی آزادہ روی اور جدیت اس واقعہ سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ نواب الہی بخش  
خاں غالب کے خسر ہونے کے ناتے اور بزرگی و تقدس کے سبب بھی مرزا کے قبلہ و کعبہ  
تھے۔ حالی کہتے ہیں مرزا شوقی طبع سے باز نہ آتے تھے، یہ تو صحیح ہے لیکن اس کے پس  
پشت ان کی طبیعت کی جدلیاتی افتاد و نہاد بھی ہے جو چیزوں کو پلٹ کر دیکھتی ہے اور دی  
ہوئی ایک کو جوں کا توں قبول نہیں کرتی۔ دوسرے لفظوں میں مزاجاً وہ ہر موصول و معمول  
سے فاصلہ کر لیتے ہیں اور اس کو گھما کر اس کے طرفہ تماشا بنی بن جاتے ہیں۔ یہ روش  
نوجوانی کے متعدد واقعات میں ملتی ہے اور جیسا کہ ہم دیکھیں گے زندگی کے آئندہ مراحل  
میں بھی جاری رہتی ہے۔

لیکن پہلے ہم اس وقت کی ادبی فضا بالخصوص فارسی شعری روایت پر نظر طائرانہ ڈالیں  
گے کہ اس میں روشن خیالی اور وسیع الشربتی کے کیا سر گھٹنے ملے تھے جن سے نوحمر غالب  
کے ذہن نے اثر قبول کیا ہوگا۔



## روشن خیالی اور وسیع الشربتی

یہ معلوم ہے کہ کم عمری ہی سے غالب کے دل و دماغ پر شعراے فارسی چھائے  
ہوئے تھے۔ فارسی اس وقت علمیت و قابلیت کا معیار و نشان بھی جاتی تھی۔ کچھ تو روشن  
خیالی کی روایت کی وجہ سے اور کچھ کثیر مذہبی معاشرہ کی وجہ سے فارسی شاعری میں آزاد  
خیالی اور وسیع الشربتی کے سیلابات وسیع پیمانے پر رائج تھے۔ شیخ محمد اکرام کہتے ہیں کہ:

”مشرقی شعرا بالعموم مذہب کے سوائے میں آزاد خیال رہے ہیں، اور دارالافتاء  
کی تحک نظری اور علمی کی خلاف ورزی، حلیام اور فیضی کی وسیع شربتی سے ہوتی رہی  
ہے۔“ (13)

ان ناموں میں سبک بندی کے کئی بڑے شاعروں بالخصوص مغل عہد کے دوسرے نامی گرامی شاعروں کا مزید اضافہ کر لینا چاہیے کیونکہ تصوف کے وجودی خیالات اور بھگتی کے طے چلے اثرات نے مغل عہد میں انسان دوستی، وسیع الشربہ اور رواداری کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی تھی جس میں سب شریک تھے۔ یہ ایک سدایہار مضمون تھا جس میں اکثر شاعر ذور طبع صرف کرتے اور ایک سے ایک عمدہ نکتہ پیدا کرتے تھے۔ غالب نے نوعمری ہی سے اس ساری روایت کو جذب کیا تھا جو اس نوع کے اشعار میں ظاہر ہوتی رہی تھی :

حافظ :

جنگ ہمتا و دولت ہر را نذر ہند  
چوں نہ دیدند حقیقت رو افسانہ زود  
(بہتر فرقوں کی جنگ کو ان کی مجہداری سمجھو، جن لوگوں پر حقیقت مختلف نہیں  
ہوئی، وہ افسانہ طرازی کرتے ہیں)

رومی :

مذہب عاشق ز مذہبہا جداست  
عاشقان را مذہب و ملت خداست  
(عاشق کا مذہب دوسرے مذہبوں سے جدا ہے، عاشقوں کا مذہب و ملت  
خدا ہے)

بابا الفتائی :

در حقیقت لب عاشق و معشوق یکبست  
پوافضولان صنم و برہمنے ساختہ اند  
یک چراغست دریں خانہ کہ از پر تو آں  
ہر کجا ی نگرم انجمنے ساختہ اند  
(در حقیقت عاشق و معشوق کا لب ایک ہی ہے، فضول لوگوں نے بلاہجہ صنم اور  
برہمن بنالیا ہے، اس گھر میں ایک ہی چراغ ہے جس کے پرتو سے لوگوں نے  
اپنی اپنی انجمن بنالی ہے)

غزالی :

ما و حریم دیر غزالی کہ اہل دل  
 ایں گوشہ را بہ مملکت جم نمی دهند  
 (میں اور حریم دیر، اسے غزالی یہ وہ گوشہ ہے جو مجھ جیسے اہل دل جمید کی مملکت  
 کے بدلے میں بھی نہ دیں)

فیضی :

آں کہ میکرو مرا منع پرستیدن بہت  
 در حرم رفتہ طواف در و دیوار چہ کرو  
 (وہ جو مجھے جوں کی پرستش سے منع کرتا تھا، خود حرم میں جا کر در و دیوار کا  
 طواف کیا کر رہا ہے)

عرفی :

عارف ہم از اسلام خراب است و ہم از کفر  
 پروانہ چراغ حرم و دیر نماند  
 (عارف کفر اور اسلام دونوں کی لگاؤ میں بہاؤ ہے، پروانہ حرم اور دیر کے چراغ  
 میں فرق کہاں کرتا ہے)

عرفی :

مگر فتم ایں کہ بیستم وہند ہے طاعت  
 قبول کردن و رفتن نہ جائے انصاف است  
 (خوب کہ مجھے بے طاعت جنت عطا فرما رہے ہیں، اسے قبول کرنا اور اس  
 میں داخل ہونا البتہ اس میں قدرے کلام ہے)

صائب :

نخور صائب فریب فضل از علامہ زاہد  
 کہ در گنبد زبے مغزی صدا بسیار ی میچہ



(مساب، زائد کے محاسن سے علم و فضل کے قریب میں مت آ، ہے مغز خالی  
گنبد میں صدا بہت گونجتی ہے)

منوہر قوسی:

اگر ایمان ہمیں کعبہ پر حقیقت  
پرستارانی بہت را طعنہ از چوشت  
(اگر سنگ و عشت سے بچے ہوئے ایسے کعبے کی پرستش ہی ایمان ہے، تو پھر  
بہت پرستوں کو بہت پرستی کا طعنہ کیوں دیا جاتا ہے)

بیہل:

دفرق و امتیاز کعبہ و دہم چہ ی پری  
اسیر عشق بودم ہرچہ پیش آمد پرستیدم  
(کعبہ سے کعبہ و دیگر کافرق کیا پوچھتے ہو، میں اسیر عشق تھا، جو کچھ سامنے آیا اس  
کی پرستش کرتا رہا)

بیہل:

دربائے فردوسی و ابود امرؤ  
از بے دماغی کتھیم فردا  
(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے تھے۔ میری بے دماغی کرکل پٹال دیا)

چندر بھان برہمن:

مرا دلہست بہ کفر آشیا کہ چندریں ہار  
بہ کعبہ بودم و ہاروش برہمن آوردم  
(میرا دل کفر آشیا ہے، مکی ہار میں اسے کعبہ لے گیا اور وہاں برہمن ہی لایا)

داراشکوہ:

ہر علم و مہیچی کہ شد از تاب زلف یار شد  
دام شد زنجیر شد تسبیح شد زمار شد  
(جو بھی سچ و علم ہیں، زلف یار کے ہیں، دام بھی ہیں، زنجیر بھی ہیں، تسبیح  
بھی ہیں اور زمار بھی ہیں ہے)

نظیری :-

دوہرے تا بہت و بہت خانہ کی برو عظم  
 خجالت از رخ مردان راہ دیں دارم  
 (میرا عشق مجھے دیر سے بہت اور بھگانے کی طرف مائل کر رہا ہے، میں وہ روان  
 راہ دیں کو دیکھ کر شرمندہ ہوں)

فیضی :-

کعبہ و بنگلہ یک رنگ و حریفان دو بین  
 خود مسلمانی و خود برہمنی ساختہ اند  
 (کعبہ و بہت خانہ درحقیقت ایک ہی ہیں، لیکن مخالفین انہیں دو سمجھتے ہیں اور  
 انہوں نے اپنے کو مسلمان اور برہمن بنا رکھا ہے)

نامعلوم :-

در حیرت کہ دشمنی کفر و دیں چراست  
 از یک چراغ کعبہ و بنگلہ روشن است  
 (میں حیران ہوں کہ کفر و اسلام میں دشمنی کیوں ہے، جبکہ ایک ہی چراغ سے  
 کعبہ و بہت خانہ دونوں روشن ہیں)

مغل بادشاہوں بالخصوص اکبر کے زمانے میں مسکرت کے بہت سے صحیفوں کو فارسی  
 میں منتقل کیا گیا۔ فیضی اس اعتبار سے خصوصیت رکھتا ہے کہ اس نے مسکرت کی متعدد کتابوں  
 کا فارسی میں ترجمہ کیا یا ترجمہ میں مدد کی۔ ہندوؤں کی سب سے بڑی کتاب مہابھارت کا  
 فارسی ترجمہ نقیب خاں، ملا بدایونی اور ملا شیرانی کی اجتماعی کوششوں سے ہوا، فیضی کو زبان کو  
 سنوارنے کے کام پر مامور کیا گیا۔ گیتا، قل دمن اور لیلادتی بھی اہم کتابوں کے ترجمے  
 بھی فیضی سے یادگار ہیں۔ شبلی نے لکھا ہے کہ احمد وید کا ترجمہ بھی فیضی سے منسوب ہے،  
 بہاوان نام ایک برہمن مطلب سمجھاتا جاتا تھا، چونکہ مہارت پیچیدہ تھی، یہ کام اولاً  
 ملا عیدالقادور بدایونی کو تفویض ہوا، اس کے بعد فیضی اور پھر فیضی کے بعد ابراہیم سرہندی  
 کے سپرد ہوا۔ فارسی رمانوں کا ترجمہ بدایونی نے چار برس کی مدت میں کیا، پھر سیمپانی پتی

نے رامائن کو نظم میں لکھا۔<sup>(14)</sup>

ہندی عورت کی محبت کے بارے میں فیض کا مشہور شعر ہے :  
 ہم چو ہندو زن کسی در عاشقی مروانہ نیست  
 سوختن بر شمع مردہ کار ہر پروانہ نیست  
 (ہندو عورت کی طرح عاشقی میں کوئی بھی ایسا ثابت قدم نہیں، جھی ہوئی شمع پر  
 مردہ ہر پروانے کا کام نہیں)

امیر خسرو نے بہت پہلے کہا تھا:  
 خسرو در عشق بازی کم ز ہندو زن مہاش  
 گزیراے مردہ می سوزند جان خویش را  
 (اے خسرو، بازی عشق میں ہندو عورت سے کم مت رہنا، اس لیے کہ ایک  
 مرچے شخص کے لیے وہ خود کو زندہ جلا دیتی ہیں)  
 ذیل کا دو باگھی نرائن شفیق سے یادگار ہے :

خسرو ایسی نہایت کر جیسے ہندو جوے  
 پست پر اے کار نے جل جل کوئلہ ہوے<sup>(15)</sup>

غرضیکہ اس زمانے میں روشن خیالی اور رواداری کی ایک عام فضا تھی جو غالب کے لیے باعث کشش رہی ہوگی۔ متاثرین شعرا اور مغفل شعرا سے غالب کو ذاتی قربت تھی لیکن بیدل سے نسبت خاص تھی۔ بیدل غالب کے زمانے سے قریب بھی تھے اور ان کی ہمالیائی شخصیت کو کوئی دوسرا پہنچ بھی نہیں سکتا تھا۔ بیدل و غالب کے ہمد پہلو رشتے سے ہم باب ششم میں بحث کرائے ہیں۔ بیدل کی شخصیت کی متناطیسیت میں ان کی آزادی و جرأت فکری خصوصیت سے شامل رہی ہوں گی جو غالب کے لیے بعد باعث کشش تھیں۔ بیدل کو مقامی ہندوستانی روایتوں کا بھی گہرا ادراک تھا۔ ہندو فقہروں، یوگیوں، سادھوؤں سے زندگی بھر ان کے مراسم رہے تھے۔ ہندوؤں کے فکر و فلسفہ، ویدانت، مہا بھارت اور عوامی قصے کہانیوں سے ان کی گہری واقفیت کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ بیدل کے ہندو اصحاب و شاگرد

ان سے عقیدت رکھتے تھے۔ ہندو اہن واس خولگو سے بیدل کا لگ بھگ ویسا ہی رشتہ تھا جیسا ہرگوپال قلند سے غالب کا جنمیں محبت سے وہ مرزا کہا کرتے تھے۔

جیسا کہ ہم پہلے بحث کرتے ہیں کہ بیدل اور وجودی صوفیا سے جو روایت چلی آئی تھی اس میں اور غالب کی آزاد خیالی و وارستگی میں کچھ فرق بھی تھا۔ غالب تصوف کا دم ضرور بھرتے تھے لیکن بقول شیخ محمد اکرام غالب کا تصوف نعرۂ مستانہ سے زیادہ کچھ نہیں تھا۔ یہ حال سے زیادہ قال تھا۔ مرزا خود کو "ولی پاشیدہ اور کافر کھلا" کہتے ہیں جو ان کے جدلیاتی انداز و مزاج کے عین مطابق ہے۔

419 دیکھو غالب سے کر الہما کوئی

ہے ولی پاشیدہ اور کافر کھلا

روایت ہے کہ ایک نشست میں غالب نے جب یہ مقطع پڑھا:

398 یہ مسائل تصوف یہ ترا ہیں غالب

تھے ہم ولی کہتے جو نہ باد غوار ہوتا

تو بہادر شاہ ظفر نے کہا مرزا ہم تو شب بھی نہ سمجھتے۔ غالب نے جوابا کہا، حضور تو آپ بھی سمجھتے ہیں، کہتے اس لیے نہیں کہ میں مغرور نہ ہو جاؤں۔ قطع نظر اس جملہ منظرہ کے یہ حقیقت ہے کہ غالب کی آزاد خیالی و وسیع الحشری کی جڑیں مادہ انیت میں نہیں ان کی ارضیت میں ہیں۔ ان کا سرچشمہ اتنا روحانیت و عرفانیات کی روایت نہیں جتنا خود ان کا اپنا تعقل و تفکر ہے۔ غالب کی آزاد خیالی کی سب سے بڑی طاقت خود غالب کی خود پرستی و تعقل پرستی ہے۔ نیز یہ بھی کہ تعقل پرستی ان کی جدلیاتی افتاد کو اور خود جدلیاتی افتاد، تعقل پرستی کو اساس فراہم کرتی ہے، ان میں دوطرفہ عمل و تعامل ہے۔ غالب جس طرح دیداری کا دعویٰ بھی کرتے ہیں اور خدا کے دامن کو حریفانہ سمجھتے بھی ہیں، یا "خوے آدم دارم آدم دارہ ام" کہہ کر آفکارا عصیاں کا دم بھی بھرتے ہیں، اور اٹنے خدا پر الزام بھی دھرتے ہیں، ایسا تعقل پسندی اور جدلیاتی افتاد ہی کی بدولت ممکن تھا۔

بقول شیخ محمد اکرام حالی مرزا کی شخصیت کو "نگہ پاک بین" سے دیکھتے ہیں۔<sup>(16)</sup> وہ

غالب کی بے راہ روی اور مذہبی معاملات میں کوتاہی پر غالب کو ٹوکتے بھی ہیں اور تاویل میں

بھی کرتے ہیں۔ شیخ محمد اکرام ان معاملات میں نسبتاً صاف گوئی سے کام لیتے ہیں۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے غالب کا جدائی چور چنگہ خاصاً درتہ اور وچیدہ ہے، یہ ان کو بھی نقل دے جاتا ہے۔ شیخ محمد اکرام مرزا کے 'شرع کی قدر و اہمیت سمجھنے' پر ان کو داد دیتے ہیں۔ لیکن یہ بھی لکھتے ہیں:

”مذہب کے جزوی اختلاف اور فقہ کی چیدہ گیوں اور بے ضرورت پابندیوں سے مرزا کو کوئی دلچسپی نہ تھی۔ انھوں نے اپنے خطوط میں مروجہ تعلیم فقہ اور مسائل ابوحنبلہ کے خلاف چلے کئے فقرے لکھے ہیں۔ ان کے خیال میں انسان کو چاہیے کہ مذہب کی اصولی باتوں کو سمجھ لے اور ان پر ایمان رکھے، فقہ اور مذہب کی جزوی باتوں میں وقت ضائع کرنا بے فائدہ ہے۔ یہ وقت دل و دماغ کی تربیت میں صرف ہونا چاہیے۔“ (17)

میر مہدی کے نام ایک خط میں سرفراز حسین کو متقین کرتے ہیں:

”مہاں کس قسم میں پہنسا ہے۔ فقہ پڑھ کر کیا کرے گا۔ طب و نجوم و ہیئت و مطلق و فلسفہ پڑھ جو آدمی بنا چاہے۔ خدا کے بعد نبی اور نبی کے بعد امام۔ یہی ہے مذہب حق و اسلام والا کرام۔ علی علی کیا کر اور فارغ الماہل رہا کر۔“ (18)

غالب خود اپنے لڑکپن کی تعلیم اور فسق و فجور کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں:

”میں نے ایام دبستان نشی میں شرح مائتہ عامل تک پڑھا۔ بعد اس کے لہو و لہب اور آگے بڑھ کر منطق و نجوم، بحش و عشرت میں منہمک ہو گیا۔ فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و طبی تھا۔“ (19)

لا انصاری بھی مذہبی معاملات میں مرزا کی عدم دلچسپی کی تصدیق کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ ادبی رجحان کی تسکین فارسی زبان و ادب کے مطالعہ سے ہوتی تھی، مذہبی علوم سے واقفیت کے لیے عربی نصاب کا مطالعہ ضروری تھا۔ مرزا کی دلچسپی فارسی میں تھی، مذہبی علوم کے مطالعے میں مرزا نے زیادہ دلچسپی نہیں لی۔ جو کچھ انھیں معلوم تھا اپنی ذہانت کے بل پر معلوم تھا۔

پیدل کی تعلیم کے بارے میں بھی معلوم ہے کہ ایک دن ان کے چچا میرزا قلندر نے

کتب میں جب بیدل 'شرح لما' کے اسباق پڑھ رہے تھے ان کے دو اساتذہ کو بحث و تکرار میں بھرتے اور آپے سے باہر ہوتے دیکھا، اس کے بعد تعلیم ترک کرا دی اور گھر پر اپنی نگہرائی میں اساتذہ فارسی کی نظم و نثر کا مطالعہ شروع کر دیا۔<sup>(20)</sup>

شعرا اور صوفیاء نے طریقت اور شریعت کے دستور اور ان میں باہمی احترام اور ربط و ضبط کے طور طریقے اور گنجائشیں پہلے ہی نکال رکھی تھیں۔ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف کے وجودی خیالات میں خاصی کچک اور مابوراعیت پیدا ہو گئی تھی۔ غالب کے خیالات اور آزادی و کشادگی سے ہم باب گیارہ میں بحث کر چکے ہیں۔ بیدل کے بارے میں بھی معلوم ہے کہ ان کے نظام تصوف میں بیک وقت تین تین صوفیانہ سلاسل کی گنجائش تھی، نیز دانش ہندی اور یوگ و یشتھ اور بھوجوتی کے افکار و حکایات کی انہیں گہری جانکاری تھی جس کا واضح ثبوت مشنوی محیط اعظم اور مشنوی عرفان سے ہم پیش کر چکے ہیں۔

شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ مہر فرزد کے شروع میں ابتدائے آفرغش کے متعلق مرزا نے ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے اس سے اور بعض اشعار بالخصوص مشنوی چراغ دہر سے غالب کی ہندو مذہب سے غیر معمولی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ دبستان مذہب ان کے زیر مطالعہ رہتی تھی اور پارسیوں کی مذہبی کتب مثلاً دساتیر سے بھی ان کا گہرا لگاؤ ثابت ہے۔<sup>(21)</sup> وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مرزا کے کئی نہایت پاکیزہ اشعار جو آزادہ روی اور وسیع الشربلی پر وال ہیں رکی قافیہ پیمائی نہیں، قلبی کاوش کا نتیجہ ہیں۔<sup>(22)</sup>

وہ و حرم آئینہ تکرار تمنا  
وامانگی شوق تراشے ہے بناہیں

با من میاویز اے پدر فرزد آذر را نگر  
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینا بزرگان خوش نگر

(اے پدر مجھ سے نہ الجھ، آذر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے اُسے  
بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

دلہ ور کعبہ از چنگی گرفت آوارہ خواہم  
 کہ باہن و معیت بجانہ ہائے بند و بچیں گوید  
 (میرادل کہے میں عقاید کی قید و بند سے گھبراتا ہے اور آوارگی چاہتا ہے، کوئی تو  
 مجھے بندہ بچن کے بجانوں کی وسعت سے آشنا کرے)

آوارہ غربت نقاں دیدہ صنم را  
 باشد کہ دگر بکندہ سازند حرم را  
 (صنم کو غربت میں آوارہ نہیں دیکھا جاسکتا، بہتر یہی ہے کہ حرم کو بھر سے  
 بہت خانہ بٹایا جائے)

حالی ہرچند کہ غالب سے گہری عقیدت رکھتے ہیں اور اکثر اپنی توجیہات کو عقیدت کا  
 رنگ دے دیتے ہیں، یادگار میں ایک رباعی پر تھمرہ کرتے ہوئے وہ خود کو نہیں روک سکے:

"یارب تو کہانی کہ بہ ما زار ندی      بیدرد خدائی کہ بہ ما زار ندی  
 نے نے تو نہ خائبی و نے جیگی      بے مایہ پو مائی کہ بہا زار ندی  
 اس رباعی میں مرزا کی شرمی و گستاخی حد سے زیادہ گزر گئی ہے۔ دارالافتا میں تو  
 یقیناً اس پر کفر کا فتویٰ دیا جائے گا۔ اس قسم کے خطابات آداب شریعت کے  
 بالکل خلاف ہیں" اور ایسے ہی خطابات کی نسبت کہا گیا ہے:  
 "ما بدوں را نگریم و قال را      ما بدوں را نگریم و حال را" (23)

شیخ محمد اکرام بھی لکھتے ہیں کہ اسلامی عقائد کی قبا مرزا کے بدن پر پوری طرح نہ بھیتی تھی:  
 "جب (مرزا) شاعرانہ رنگ میں حضرت علی سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتے تو  
 بہت کچھ کہہ جاتے تھے۔ وہ وحدانیت، خدا اور نبوت خاتم الانبیاء کے بدل مستند  
 اور بزیان معترف تھے، لیکن ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلامی عقائد کی  
 قبا ان کے بدن پر پوری طرح بھیتی نہ تھی"

رموز دین کشام درست و مفرد  
 نہاد من لگی و طریق من عربی است (24)  
 (میں رموز دین سے لہیک سے واقف نہیں ہوں میری مفردی ہے، کیا کروں  
 میری نہاد منی ہے اور طریق عربی ہے)

چنانچہ وہ بھی دارالافتا میں کفر کے کلمات کا اشارہ کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں:

”خدا کے متعلق ان کے کئی اشعار ایسے ہیں جنہیں دارالافتا میں کفر کے کلمات سمجھا جائے گا۔“ (25) ”مرزا مذہب کے معاملے میں بے حد آزاد خیال تھے۔ کئی اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ روز پڑایا ہسانی مذہب و اجر کے فائل نہ تھے، جہاں کہیں انہوں نے بہشت کا ذکر کیا ہے، ہمیشہ شوقی بلکہ حسفر ہی سے کیا ہے۔ مرزا کی رائے اس معاملے میں عام مسلمانوں سے مختلف تھی۔“ (26)

مندرجہ بالا بیانات کا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ اس سے جو رویہ سامنے آتا ہے اس سے مرزا کے ذہن و مزاج کی جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ اس بارے میں دورائیں نہیں ہو سکتیں، مثلاً مرزا بنیادی عقائد کے ”بدل عقائد اور زبان معترف“ بھی ہیں، لیکن ”اسلامی عقائد کی قربان کے بدن پر پوری طرح نہیں سمجھتی۔“ یا ان کے کئی ”اشعار ایسے ہیں جنہیں دارالافتا میں کفر کے کلمات سمجھا جائے گا۔“ شیخ محمد اکرام صاف گو ہیں۔ لیکن مجبوراً تاویلیں بھی کرتے ہیں۔ دراصل ضرورت تاویلوں کی نہیں۔ مسئلہ رمی کفر و ایمان کا ہے ہی نہیں۔ غالب کے یہاں یہ دونوں ایک ہی سکہ کے رخ ہیں جس کو رمی مطلقیت قبول نہیں کر سکتی۔ ضرورت فقط غالب کی جدلیاتی افتاد و نہاد کو سمجھنے اور تخلیقیت کی نوعیت کو نگاہ میں رکھنے کی ہے۔ خود شیخ محمد اکرام نے اس تناظر میں ”شاعرانہ رنگ“ کی اصطلاح استعمال کی ہے جو صاف صاف poetic license کا اشارہ ہے۔ مگر یہاں معاملہ فقط ”شاعرانہ رنگ“ کا بھی نہیں، بلکہ جدلیاتی تخلیقی مزاج اور رویہ کا ہے جو بنیادی رویہ ہے، اور طبیعت کا اقتضا ہے۔ اگر یہ قول محال ہے تو غالب کی پوری زندگی اور مزاج قول محال ہے۔ یہ قول محال تاویلوں سے دور نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ اس کا گہرا تعلق اس نفس و ذہنی جدلیاتی افتاد و نہاد سے ہے جو مرزا کے مزاج کا لازمہ ہے۔ اور جس کو قبول کیے بغیر مرزا کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ سوائے اس کے کہ ان کی طبیعت افتاد کو جان لیا جائے یا اس کے پس پشت جو ذہنی شعوری و لاشعوری عمل ہے اس کو سمجھنے کی کوشش کی جائے، دوسرا کوئی راستہ نہیں ہے۔



غالب کی شخصیت ایک معر ہے اور روایتی تنقید و جھنجھٹ اس کے سامنے بے بس نظر آتی ہے۔ غور شنید الاسلام کہتے ہیں :

”خداوند قزاقی کا رجحان غالب کے یہاں ایک غیر معمولی وسعت، گہرائی اور سچے کفر کی شان اختیار کر لیتا ہے۔“ (27)

لیکن وہ نہیں بتاتے کہ سچا کفر کیا ہے۔ کیا سچے کفر سے مراد جدائی تنگی و پیچیدگی ہے یا کچھ اور؟

شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں :

”... جس قسم کی خیال آرائی سے غالب کا کلام مہارت ہے اس کے لیے کفر اسلامی ہولناکی میں کوئی جگہ نہیں ہے۔“ (28)

دیکھا جائے تو عقیدہ عقیدہ ہے جبکہ ہولناکی شعریات ہے۔ دونوں کا مقام الگ الگ ہے۔ عقیدہ ’کفر‘ ہو سکتا ہے لیکن ’کفر‘ ہولناکی ممکن نہیں، کیونکہ ہولناکی کا مقصود عرقان نہیں، معنی آفرینی و حسن کاری ہے۔ ہولناکی ہمیشہ تعمیر پذیر ہے جبکہ عقیدہ مستقل اور غیر تعمیر پذیر ہے۔ مزید یہ کہ ہولناکی کے لیے تقدس شرط نہیں جبکہ عقیدہ لازمی طور پر مقدس ہے۔ شیخ محمد اکرام نے ”شاعرانہ رنگ“ کی گہرائی رکھی ہے۔ فاروقی کی میزان میں وہ بھی نہیں۔

اس ضمن میں شیخ محمد اکرام نے تذکرہ غوثیہ سے ایک واقعہ نقل کیا ہے، ادب کی دنیا میں کام کرنے والوں کے لیے اس کا نگاہ میں رہنا اہم ہے :

”مولانا فضل حق خیر آبادی، جو ایک مشہور فاضل، مولوی فضل امام خیر آبادی کے صاحبزادے اور ایک نامور عالم، مولانا عبدالحق خیر آبادی کے والد تھے۔ قدیم طرز کے معنوی علما میں خاص مرتبہ رکھتے تھے۔ وہ مرزا غالب کے ہم عصر تھے لیکن بلا کے ذہین اور قابل تھے۔ اس لیے چھوٹی عمر میں ہی بڑی شہرت حاصل کر لی تھی۔ تذکرہ غوثیہ میں ان کی نسبت ایک واقعہ لکھا ہے :

”ایک روز کا ذکر ہے کہ مولوی فضل حق خیر آبادی نے ایک قصیدہ عربی زبان میں امراء اہلس کے قصیدہ پر کہا۔ اور مولانا شاہ عبدالعزیز صاحب کی خدمت میں لائے، شاہ صاحب نے ایک مقام پر اعتراض کیا۔ اس کے جواب میں

انہوں نے ہیں شعرِ حقّ دین کے چڑھ دیے۔ جناب مولوی فضل امام نے فرمایا کہ بس حد ادب۔ انہوں نے جواب دیا کہ حضرت یہ کوئی علمِ تفسیر و حدیث تو ہے نہیں فنِ شاعری ہے۔ اس میں بے مروتی کی کیا بات ہے۔ شاہ صاحب نے فرمایا کہ برخوردار تو بچ کہتا ہے، مجھ کو سہو ہوا تھا۔ (29)

روسی اسکالر پری گارٹا جب غالب کے قولِ محال کے روبرو ہوتی ہیں تو بھائے تاویلوں کے وہ خود مصیے ہی کو پیش کر دیتی ہیں:

”قسمت کا مارا اور دیارِ دہلی کا ایک بظہیب، اپنی اصل کے اعتبار سے مسلمان اور اعمال کے اعتبار سے مسلمان کے بھیج میں کافر و آئین پرست، کھلم کو جسے قطعی سے غالب کا نام دے دیا گیا:

موسیقی غالب نہ بود زہی ہمہ گفتن<sup>۱</sup>

ایک بار یہ فرمائی کہ اسے بچ کس ما

(غالب ان باتوں سے کہاں غلط ہو سکتا ہے، کاش ایک بار تو کہہ دے کہ اسے تو جو تارا کہہ بھی نہیں ہے)۔ (نام مولوی سراج الدین احمد) (30)

غالب کے تشبیح اور تصوف دونوں کے ربط و ارتباط سے بھی ان کی معنائی جدائی وضع پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے شبیہ ہونے پر زور دیتے ہیں اور اتنی ہی شد و مد سے صوفی ہونے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔

”صاحبِ بندہ! شاعری ہوں، ہر مطلب کے خاتمہ پر ۱۲ کا بندہ کرتا ہوں۔

خدا کرے کہ میرا بھی خاتمہ اسی عقیدے پر ہو ۱۲۔ ہم تم ایک آقا کے غلام ہیں۔“ (نام مرزا حاتم علی مر) (31)

اسی طرح اپنے تصوف کا اعلان بھی صاف صاف کرتے ہیں (”میں صوفی ہوں ہمہ اوست کا دم بھرتا ہوں“) (نام سرفراز حسین) ان کا یہ اذعان فقط قول کی حد تک نہیں، وہ حضرت مولانا فخر الدین کے پوتے مولانا نصیر الدین عرف میاں کالے صاحب کے ہاتھ پر بیعت بھی تھے۔ مالک رام حیرت سے لکھتے ہیں:

”کون کونشی کسی غیر شبیہ، سنی صوفی کے ہاتھ پر بیعت کرے گا؟“ (32)

مختلف سوانح نگار مختلف تاویلیں پیش کرتے ہیں جن میں سے بعض کا جواز ہو بھی سکتا ہے، دیکھا جائے تو ان بلاہر متضاد لیکن باطنی طرفوں کو کھلا رکھنے والے ذاتی رویوں کی کوئی توجہ سوائے اس کے نہیں ہو سکتی کہ یہ تناقضات مرزا کی جدلیاتی افتاد و نہاد کا حصہ ہیں۔ مرزا کے لیے حقیقت تناقضات ہے اور یہ کائنات قول محال ہے۔ بلاہر ان تناقضات میں تضاد و تصادم سہی لیکن یہ ایک ہی وحدت چارہ، ایک ہی continuum کا حصہ ہیں۔ یہ غالب کی جدلیاتی شخصیت کی علامہ ہے، غالب ان سے اور یہ غالب سے ہیں۔ ان کو حل کرنا غالب کی دلچسپ ہمہ جہت شخصیت سے بہت کچھ منہا کرنا یا ان کو سادہ اور اکہرا کر کے دیکھنے سے عبارت ہے، اور روایتی تنقید زیادہ تر یہی کرتی آئی ہے۔

نہیں بھولنا چاہیے کہ غالب سبک ہندی کے پیچیدہ اور دیباچہ اسلوب کے شاعر ہیں۔ ان کی جدلیاتی تحقیقی دنیا میں ایک بوقلموں عالم نظر آتا ہے اور ایک عقیدہ دوسرے کو روندتا ہوا اور ایک خط دوسرے کو کاٹتا ہوا نکل جاتا ہے۔ کوئی چیز کسی ایک مرکز پر قائم نہیں رہتی، دیرسویہ برعقیدہ، ہر تصور بیدخل 'decentre' ہو جاتا ہے۔ روایتی تنقید یہاں بے بس نظر آتی ہے، کسی کو ان میں 'سچے کفر' کی شان نظر آتی ہے، کوئی انہیں اسلامی 'بوطیتا' سے خارج کرتا ہے، کوئی ابن عربی کا سہارا لیتا ہے، کوئی 'لہبی گورین' کہتا ہے کوئی 'تکلیک' و 'الہام' کی پناہ ڈھونڈتا ہے، کسی کو 'ڈاکیمہ' نظر آتا ہے، کوئی 'تکلیک' و 'الہام' کی بات کرتا ہے، کسی کو 'فری مین' دکھائی دیتا ہے، کوئی کفر و ارتداد کا فتویٰ صادر کرتا ہے۔ تکلیک و ڈاکیمہ سے کفر و ارتداد تک طرح طرح کی تعبیریں اور تاویلیں غالب کے ضمن میں عام ہیں اور ہر بات کی تائید میں کچھ نہ کچھ کہا جاسکتا ہے، لیکن کوئی بھی تعبیر مکمل نہیں۔ ہر تعبیر و تاویل کسی نہ کسی رخ سے نکتہ، ادھوری اور پُر از تضاد رہ جاتی ہے۔ وارث کرمانی بے جہ نہیں کہتے:

”ان (مرزا) کے فکری طلسمات میں اگر بھانک کر دیکھا جائے تو ایک دھڑکی عالم نظر آتا ہے جو کم از کم وہ نہیں ہے جس کی لٹاکن غالب نے خارجی مواد سے کی ہے۔ یہ عالم ہزار ہا سال کے انسانی مفروضات سے منحرف ہے، مذہبی عقائد اور نظریات پر شک کرتا ہے اور تسلیم شدہ قدروں کا باغی ہے۔ یہ عالم ایک کلیت پر نہیں غمیرتا، انسانی حسد اشعور سے ابھرتی ہوئی نہ جانے کتنی

پر چھانٹیں، کتنے بے نام احساسات اور کتنے ہم خا کے ایک دوسرے کو کاٹتے  
پہنچتے اور ٹکٹے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ (33)

غور طلب ہے کہ ہر طرح کی طوائف خیالی سے ٹکٹے اور آزادی و بے لوثی کے حدود پر  
وقت طلب، زہرہ گداز جدلیاتی تصور تک پہنچنے کے لیے غالب کو کس اندرونی آگ اور  
اضطراب سے گزرنا پڑا ہوگا :

دولت پہ غلط نبود از سعی پشیمائ شو

کافر تنوائی شد ناچار مسلمان شو

(غصت غلط طور پر نہیں ملتی، بیکار ہاتھ پاؤں مست مارد، بے دین یا کافر نہیں

ہو سکتے (یعنی کفر کی حالت میں دعویٰ نہیں گزار سکتے) تو مجھ کو مسلمان ہو جائی)



کلکتہ، باوجود مخالف اور آزادی رائے پر اصرار

مرزا کا شمار خاندانی رؤسا میں ہوتا تھا۔ ہر چند کہ پیش معولی تھی، اخراجات میں ہاتھ  
کھلا ہوا تھا اور شاخہ ہاٹ ہر اعتبار سے رئیسانہ تھے۔ پیش کا معاملہ جس کے بارے میں  
اُن کا خیال تھا کہ فیصلہ اُن کے حق میں ہوگا وہ روز بروز الجھتا ہی چلا گیا۔ چنانچہ انھوں نے  
کلکتہ جاکر اپیل کرنے کا فیصلہ کیا۔ فروری 1828 کو غالب کلکتہ پہنچے جہاں انھوں نے سوا  
سال سے بھی زیادہ قیام کیا اور نومبر 1829 کو دہلی واپس آئے۔ مرزا نے نئی روشنی اور علم  
وفن کی ترقی کے جو مناظر کلکتہ میں دیکھے وہ حیران کن تھے۔ آفتاب تازہ پیدائش کی تھی سے  
ہوا۔ روشن خیالی اور علوم و ترقی کی ایک نئی دنیا وجود میں آچکی تھی جو حدود پر عبور رکھتی تھی۔  
میں برس بعد مشغولی تقریباً آئین اکبری میں اس طرف اشارہ کرتے ہوئے مرزا لکھتے ہیں  
کہ آنگھوں نے جو کبھی دیکھا نہ تھا نئی ترقی نے وہ مناظر دکھا دیے کہ پتھر سے آگ پیدا  
ہو رہی ہے، پانی پر بھاپ کا پیہ گھوم رہا ہے، دفنائی کشتیاں آجاری ہیں، سازوں سے آواز  
نکل رہی ہے کہ زمر حیران ہے، حروف کو طائروں کی طرح اڑا دیا ہے، پل دو پل میں  
کہاں کی خبر کہاں پہنچ جاتی ہے۔ کلکتہ میں نئی وضع کی چمک چمک اور سبز زار تھے، سڑکوں پر

گیس کی روشنی کا انتظام تھا۔ مرزا لکھتے ہیں جوش مندوں نے شہر کے شہر بے چراغ کے روشن کر دیے ہیں۔

لکھتے کی یادیں ہمیشہ کے لیے غالب کے ذہن و شعور کا حصہ بن گئیں۔ ایک درد بھری نہیں کے ساتھ وہ اُن کو یاد کرتے تھے:

لکھتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نہیں 379

اک حیر میرے سینے میں مارا کہ ہاے ہاے

وہ سبزہ زار ہاے مطرا کہ ہے غضب

وہ نازیں بتان خود آرا کہ ہاے ہاے

میر آرا وہ ان کی لگا ہیں کہ بخت نظر

طاقت کیا وہ اُن کا اشارہ کہ ہاے ہاے

وہ میدہ ہاے تازہ شیریں کہ داہ داہ

وہ بادہ ہاے تاپ گوارا کہ ہاے ہاے

آزادی کے احساس اور روٹی و عدت کی بدولت لکھتے غالب کے لیے بہشت خرم سے کم نہیں تھا۔ پٹنن کے معاملات جن کے لیے غالب نے یہ ساری کھنکھوٹاٹھائی تھی، قسمت نے یہاں بھی اس معاملے میں ساتھ نہیں دیا، لیکن ادبی معرکہ آرائی اور جدلیاتی مزاج کی کارفرمائی برابر جاری رہی۔ ان کا فارسی کلام مقامی اخبار 'آئینہ سکندری' میں چھپنے لگا۔ 'مغل رعنا' میں مشمولہ فارسی کلام کا بیشتر حصہ لکھتے ہی کا لکھا ہوا ہے۔ لکھتے ہیں:

"احباب محفل منعقد کرتے اور مجھے کلام سنانے کی دعوت دیتے ہوئے صبح

اسرار روشن کرتے۔ میں حیرت سے دم بخود رہ جاتا اور شرم سے آنکھیں جلی

کے چٹھا رہتا۔" (34)

مدرسہ عالیہ کے ایک مشاعرہ میں غالب کے بقول:

"چند طبیعتیں بالذات خودمانی پر فریاد ہوتی ہیں اس لیے داؤد حسین کو سن کر

بکھ لوگوں نے حسد کو کام فرمایا اور دو شعروں پر ناروا اعتراض وارد کیے۔" (35)

مشرعین نے قیصل کا حوالہ بطور سند دیا تھا جن کو بہت سے شرکائے مشاعرہ اپنا استاد

مانتے تھے، غالب قہقیل کا نام سنتے ہی ہلچل اٹھے جس سے جوش و خروش پیدا ہوا اور بات بڑھ گئی۔ اس موقع پر غالب نے جو قطعہ لکھا اور جو ان کے کلیات فارسی میں شامل ہے، بقول ماہرین اس کی حیثیت کسی طرح ایک ادبی دستاویز سے کم نہیں جس سے غالب کے ادبی موقف اور آزادانہ مزاج کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالب نے کھل کر اپنی آزادی رائے کے حق کا دفاع کیا ہے اور مخالفوں کی پروا نہ کرتے ہوئے حدودِ جرأت نگری سے کام لیا ہے:

نہ چنانم کہ بر عقیدہ خویش

از قسوں کسے ہر اس کنم

نہ تو انم کہ از فصاحت و وعظ

عالمی را خدا شناس کنم

(میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں کہ اپنا عقیدہ کسی کے دہاؤ میں آکے بدل دوں،

نہ میں ایسا ہوں کہ وعظ و تلقین کا دفتر کھول کر دنیا کو خدا شناس کروں)

اس کے بعد وہ اپنی آزادی اور شاعری میں جذبات کی ضرورت پر اصرار کرتے ہیں:

نہ از آثار ہر چہ مشہور ست

اثری تازه اقتباس کنم

نہ کہ از بہر غلہ ہائے بہشت

ترک آرائش لباس کنم

نہ کہ در عالم فراخ روی

عار از شومۂ پلاس کنم

بر ہمارا اگر ہمار کنم

کارخ اللہ قوی اساس کنم

لیک ناید ز من کہ در گفتار

مدحہ لالہ سور داس کنم

(میں ان میں سے نہیں ہوں کہ جو بھی مشہور ہو اس سے اللہ و استفادہ کروں۔

میں وہ بھی نہیں ہوں کہ جنت کی عورتوں کے لیے لیب و زینت کو ترک  
 کروں۔ میں وہ بھی نہیں ہوں کہ عالمِ فراخی میں پھٹے پرانے لباس میں مار  
 محسوس کروں۔ اگر میں حسنِ سلوک پر غصے کروں تو محبت کے عمل کی بنیاد مضبوط  
 ہوگی، لیکن مجھ سے یہ ممکن نہیں کہ میں لالہ سوراہاں کے گن گانا پھروں)

لالہ سوراہاں سے اشارہ قاتل کی طرف تھا۔ اس قضیہ میں غالب کا رویہ آزادانہ تو تھا  
 ہی، خاصا چارہ جانتے بھی تھا جس کی وجہ سے مخالفت کی آگ بڑی طرح سے بھڑک اٹھی۔ یہ  
 واقعہ غالب کی آزادی کی دھڑکنی کے نقطہ نظر سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ بقول پری گارنا:  
 ”اس قتلے میں ہمارے سامنے نئے زمانے کا انسان ابھرتا ہے، ایک ایسی  
 شخصیت جو انسان کی آزادی رائے اور آزادی عقیدہ کے اپنے حق پر اصرار کرتی  
 ہے اور اس کے اس نظریے کی بنیاد ہے نئی شاعری کی بصیرت اور صداقت پر  
 اکتار۔ اس ادبی مناقشہ میں غالب کی گہری اصول پسندی کارفرما تھی۔“ (38)

غالب نہیں چاہتے تھے کہ ادبی مسائل میں اُن کی آزادی رائے کو غلط سمجھا جائے،  
 چنانچہ جب بات بڑھ گئی تو اصحاب کے مشورے پر انھوں نے مثنوی پادِ مخالف لکھ کر غلط فہمی  
 کو دور کرنے کی کوشش کی۔ اس کا کچھ ذکر بیدل والے باب میں گزر چکا ہے۔ اس کو  
 ’آشتی نامہ‘ بھی کہا گیا۔ غالب نے متعدد اشعار میں بظاہر قاتل کی مدح بھی کی لیکن اپنی  
 اصول پسندی اور آزادی رائے پر شدید اصرار بھی کیا، لیکن چلتے چلتے جہاں بیدل کی تعریف  
 کی، اسی سانس میں قاتل پر گہری چوٹ کرنے سے بھی باز نہیں آئے۔ گویا اپنی جدلیاتی افتاد  
 کے ہاتھوں اضطرابی طور پر وہ مجبور تھے۔ چنانچہ اپنی اصابت رائے کا اظہار کرتے ہوئے  
 وہ بیک وقت قاتل کی تعریف بھی کرتے ہیں اور بیدل کو بیچ میں لاکر قاتل پر تھپکا وار بھی  
 کرتے ہیں، جس سے معاصرین جن سے صلح کرنا مقصود تھا اور بھی بھڑک اٹھے۔ ملاحظہ ہو:

گرچہ بیدل ذلیل امراں نیست

لیک بھوں قاتل ناداں نیست

نہ غلط گفتہ است در خود گفت

راست گویم در آشکار و نہایت

آں کہ طے کردہ ایں موافق را

چہ شمسد ققیل و واقف را

(کہ چہ بیدل اہل ایران میں سے نہیں ہے، لیکن ققیل کی طرح نادان بھی نہیں ہے۔ اس نے خود کہا ہے اور غلط نہیں کہا ہے کہ میں ظاہر و باطن میں جو کچھ کہتا ہوں سچ کہتا ہوں۔ مجھ جیسا شخص جس نے ان راستوں کو طے کیا ہے ہلا وہ ققیل اور واقف کو کیا خاطر میں لائے گا)

غالب کی آزاد روی اور جدلیاتی افتاد کی حیران کر دینے والی کار فرمائی کو دیکھنے کے لیے یہ مثنوی خاصی اہم ہے۔ غالب معمول صورت حالات سے کسی طور الجھوٹ کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتے، وہ حقیقت کو اپنی شرائط پر قبول کرتا چاہتے ہیں خواہ اس میں ان کا نقصان ہی کیوں نہ ہو۔ چنانچہ جس مقصد کے لیے مثنوی لکھی گئی تھی اس کے حصول میں ان کو ناکامی ہونا ہی تھی۔ اس کی بڑی وجہ ان کی آزادی اور نہ فطرتی جدلیاتی افتاد تھی جو لاشعوری طور پر کار فرما تھی۔ وہ آرام و مصائب میں گھرے ہوئے ہیں اور نہیں چاہتے ہیں لیکن ایک اور مصیبت میں گھر جاتے ہیں۔ ان کے دوست احباب اور وہ خود چاہتے ہیں کہ صلح صفائی ہو جائے۔ وہ صلح صفائی اور آشتی کے پیرایہ میں مثنوی کو شروع کرتے ہیں، اس کے باوجود اس صلح پر آجاتے ہیں جہاں شدت احساس سے ان کی جدلیاتی تخلیقیت اٹھ کر سیاہ و سفید یا دھج و ذم کے سادہ پیرایوں سے بلند ہو جاتی ہے۔ وارث کرمانی بجا کہتے ہیں کہ:

”ایسے موقعوں پر غالب کی اصل (ہمارے نزدیک جدلیاتی) شخصیت برہنہ ہو کر سامنے آ جاتی ہے۔ ان کا اشتعال و الجھاب، ان کی عاجزی و اندازگی، غریبیکہ ان کی تخلیقیت کے سچ و سچ کا پورا اتار چڑھاؤ ایک سیال مادے کی طرح اظہارِ نظر آتا ہے۔“ (37)

مرزا حامیان ققیل کو خوش کرنے کے لیے ققیل کی مدح کرتے ہیں، لیکن یہی مدح بطور طنز irony بن کر مصدوح کی ذلت کا باعث بنتی ہے۔ وہ قاری گویان ہند کا دفاع نہیں کرنا چاہتے لیکن بیدل کو سامنے لے آنے سے باز بھی نہیں آتے جو ہندی گویوں کے سرخیل ہیں۔ وہ عاجزی و فروتنی اختیار کرتے ہیں لیکن اپنی آزادی اور برتری پر اصرار بھی



کرتے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے غالب کی نیت پر شک کرتے ہوئے الزام لگایا ہے کہ کلکتہ سے واپس آنے کے بعد غالب نے مثنوی میں ایسی ترمیم و تصنیف کی جس سے ان کا قاتلانہ کردار سامنے آتا ہے۔<sup>(38)</sup> لیکن وارث کرمانی کا خیال ہے کہ:

”مثنوی یاد مخالف اگلی یا پچھلی دونوں صورتوں میں مضمت نامہ یا آشتی نامہ نہیں ہے۔ اس میں طرکی لہریاں گہری ہیں۔ غالب کا بھڑواہنگار اور اپنے کو برا کہنا مشرقی تہذیب کے روایتی آداب سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ غالب کے (جدلیاتی) بیانیہ بیان کی فنکاری کو جاننے والے کے لیے پوشیدہ طور و منہ پر کو سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی چاہے۔ پوری مثنوی غالب کے عتاب اور انتہاب کا آئینہ طوفان بن گئی ہے۔“<sup>(39)</sup>

غالب کی طبیعت میں ایک طرف محبت و وسیع البشریت تھی اور دوسری طرف آزادی و خود مختاری پر اڑنے اور اس کا پُر شدت دفاع کرنے کا عجیب و غریب اختراع تھا، اور جدلیاتی رویہ کی وجہ سے ان دونوں میں جان و تن کا سا ارتطاف معلوم ہوتا ہے، گویا یہ ایک ہی سستے کے دو رخ ہوں۔ ان کا کلام شاہد ہے کہ وہ اساتذہ کا حدودِ احترام کھاتے ہیں اور بعض کا تو نام لیتے ہوئے دو تہ ہو جاتے ہیں۔ لیکن اس احترام کے باوجود جہاں کہیں آزادی رائے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے وہ خاصا تند و تیز اور شدت بھرا انداز اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک خط میں حمزہ کا جس کو وہ بہت بڑا استاد جانتے تھے، یہ مطلع نقل کرتے ہیں:

”زورک تازی آں ناز نہیں سوار ہنوز! زہرہ می دہا انگشت زہبار ہنوز! پھر لکھتے ہیں:

”حمزہ کے اس مطلع میں ایک ہنوز زائد اور بیہودہ ہے، مجمع کے واسطے منہ نہیں

ہوسکتا، یہ غلط محض ہے، یہ سقم ہے، یہ عیب ہے، اس کی کون جیروی کرے گا۔

حمزہ تو آدمی تھا یہ مطلع اگر چرخیل کا ہو تو اس کو سند نہ چاہو، اور اس کی جیروی نہ کرو۔“<sup>(40)</sup>

ایک خط میں منشی ہرگوپال تھتہ کو لکھتے ہیں:

”یہ نہ سمجھا کہ کراگلے جو کچھ لکھے ہیں وہ حق ہے، کیا اس وقت آدمی حق

پیدا نہیں ہوتے تھے۔“<sup>(41)</sup>

یہ بھی پیش یا اقدار، یا دی ہوئی ایک کے تین جدائی خدائی کی ایک وضع ہے۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں :

”مستویاں، میرے ہم وطن، یعنی ہندی لوگ جو دہلی قاری وطن میں دم مار رہے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضابطہ ایجاد کرتے ہیں۔ جیسا وہ گھاس آلو، مہاراج پالسی لقا نامراد کو لقا کہتا ہے، اور یہ آلو کا پٹا قیل ’مفلت کدہ‘ و شفق کدہ‘ و شتر کدہ‘ کو اور ’بہر عالم‘ اور ’بہر جا‘ کو لقا کہتا ہے۔“ (42)

(نظام ہرگوپال لکھتے)



## مشہور امتناع نظیر خاتم النسخین

غالب کے عہد کے مذہبی و تہذیبی ماحول کا ذکر کرتے ہوئے پریسبول اپنی لکھتا ہے کہ قلم میں عیدوں کے علاوہ ہندوؤں کے تہوار بھی منائے جاتے تھے، خصوصاً ہولی اور نوروز کے موقع پر بادشاہ کو سات قسم کے اناج، سونے اور مونگے سے تولنے کی ایرانی رسم کی پابندی کی جاتی تھی۔ کسی زمانے میں یہ کام سونے، چاندی اور جواہرات سے لیا جاتا تھا۔ وہ کہتا ہے کہ پچاس سال میں فرقہ وارانہ جھگڑوں کا ذکر میں نے ایک بار بھی نہیں سنا۔ دربار اب بھی منعقد ہوتے اور امرا کو خطاب عطا کیے جاتے۔ لیکن آخری مغل بادشاہوں کی نمایاں اور قابل تعریف خصوصیت فنون اور ادبیات کی سرپرستی تھی۔ انگریزوں کے نظم و نسق کے بعد امن و امان لوٹ آیا تو علم و فن میں بھی ترقی ہونے لگی۔ اس زمانے میں دارالحکومت دہلی میں ایسے باکمال جمع ہو گئے تھے جن کی صحبتوں سے مغلوں کے عروج کے زمانے کے جلسوں اور صحبتوں کی یاد تازہ ہو گئی اور تھوڑے زمانے کے لیے ہی کسی ایک گونہ ادبی و تہذیبی بہار لوٹ آئی۔“ (43)

مسلمانوں کی تحریک اصلاح شاہ ولی اللہ دہلوی (متوفی 1762) سے شروع ہوئی۔ شاہ ولی اللہ کے فرزندان شاہ عبدالعزیز اور شاہ عبدالقادر ممتاز علمائے دین تھے اور غالب کے بہت سے معاصرین جنہوں نے بعد میں 1857 کی جنگ آزادی میں حصہ لیا، ان

سے عقیدت رکھتے تھے۔ غالب کے قریبی دوست مولانا فضل حق خیر آبادی، مومن خاں مومن، صدر الدین آذرودہ اور دوسرے علمائین بھی جن کا شمار اس زمانے کے مظاہیر میں کیا جاسکتا ہے، سب ان کا احترام کرتے تھے۔

غالب کا معاملہ دوسرا تھا۔ اپنے آزادانہ مشرب کی وجہ سے مرزا مذہبی بحثوں سے دور رہنے کی کوشش کرتے تھے۔ مولانا فضل حق خیر آبادی کا ان کے علم و فضل کی وجہ سے مرزا احترام کرتے تھے۔ صدر الدین آذرودہ مفتی کے عہدے پر مامور تھے۔ حالی نکستے ہیں ہر چند کہ مرزا ان کا لحاظ کرتے تھے لیکن آذرودہ روی اور وارستہ مزاجی کی بنا پر اگر کوئی گرم جملہ سوچ جانتا تو مرزا چوکتے بھی نہیں تھے۔

”ایک دن جبکہ رمضان کا مہینہ اور گرمی کا موسم تھا مولانا آذرودہ ٹھیک دوپہر کے وقت مرزا سے ملنے کو چلے آئے۔ اس وقت مرزا صاحب آسی کوٹری میں کسی دوست کے ساتھ چوسر یا شطرنج کھیل رہے تھے۔ مولانا بھی وہیں پہنچے، اور مرزا کو رمضان کے مہینے میں چوسر کھیلنے ہوئے دیکھ کر کہنے لگے کہ ”ہم نے حدیث میں پڑھا تھا کہ رمضان کے مہینے میں شیطان مقید رہتا ہے، مگر آج اس حدیث کی صحت میں تردد پیدا ہو گیا“، مرزا نے کہا ”قبل! حدیث بالکل سچ ہے“ مگر آپ کو معلوم رہے کہ وہ جگہ جہاں شیطان مقید رہتا ہے وہ یہی کوٹری تو ہے۔“ (44)

مرزا کی وارستگی اور آزادانہ دینداری پر حالی کو جو اعتراض تھا اور دونوں میں قطععات کی صورت میں جو بحثا بحثی ہوتی تھی، حالی نے یادگار میں اس کا ذکر خاصی تفصیل سے کیا ہے اور قطععات بھی درج کیے ہیں<sup>(45)</sup> جس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ لیکن غالب کی دراکی ذہن اور جدلیاتی مزاج کی ایک شان یہ بھی تھی اور یہ بھی حالی سے روایت ہے۔

”مرزا حق و معارف کی کتابیں اکثر مطالعہ کرتے تھے اور ان کو خوب سمجھتے تھے۔ لوہب ممدوح (شیخ) فرماتے تھے کہ میں شاہ ولی اللہ کا ایک فارسی رسالہ جو حق و معارف کے لہایت دقیق مسائل پر مشتمل ہے مطالعہ کر رہا تھا اور ایک مقام بالکل سمجھ میں نہ آتا تھا۔ اتنا تھا اسی وقت مرزا صاحب آنکھ۔ میں

نے وہ مقام مرزا کو دکھایا۔ انھوں نے کسی قدر غور کے بعد اس کا مطلب ایسی خوبی اور وضاحت کے ساتھ بیان کیا کہ شاہ ولی اللہ صاحب بھی شاید اس سے زیادہ نہ بیان کر سکتے۔ (48)

حالی مزید لکھتے ہیں کہ ایک بار بہادر شاہ ظفر نے دربار میں کہا کہ ہم نے سنا ہے کہ مرزا شیعی اہل مذہب ہیں۔ مرزا کو بھی اطلاع ہوگئی۔ چند زبانیاں لکھ کر بادشاہ کو سنائیں جن میں تشیع اور رفض سے تماشائی کی تھی۔ اُن میں سے ایک زبان ہی ہے:

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری کہتے ہیں وہ مجھ کو رافضی اور دہری دہری کیونکر ہو جو کہ ہووے صوفی شیعی کیونکر ہو ماوراء انہری (47)

”جو لوگ مرزا کی طرز حجاج (یعنی جدلیاتی رویے) اور طرز کلام سے نا آشنا ہیں وہ شاید یہ سمجھیں کہ مرزا نے بادشاہ کے حضور میں اپنا رسوخ قائم رکھنے کے لیے اپنا مذہب قلم بیان کیا، لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ سب زبانیاں صرف بادشاہ کے خوش کرنے اور اہل دربار کے ہنسنانے کے لیے لکھی گئی تھیں، کیونکہ دربار میں ایک شخص بھی ایسا نہ تھا جو مرزا کو شیعی یا کم از کم تفضیلی نہ جانے ہو۔“ (48)

”مضان کا صیغہ تھا! ایک سنی مولوی مرزا سے ملنے کو آئے۔ صبر کا وقت تھا۔ مرزا نے خدمت گار سے پانی مانگا۔ مولوی صاحب نے قہج سے کہا، ”کیا بتاب کو روزہ نہیں ہے؟“ مرزا نے کہا ”سنی مسلمان ہوں چار گھڑی دن رہے روزہ سکول لیتا ہوں۔“ (49)

ماہرین تصدیق کرتے ہیں کہ مرزا کا عام رویہ ہرچند کہ مذہبی معاملوں میں آزاد روی کا تھا تاہم احباب یا دربار کی وجہ سے وہ بات کو جدلیاتی طور پر سمجھا کر نبھا بھی جاتے تھے۔ ایک بار بادشاہ بیمار ہوئے (1853) اور انھیں کسی علاج سے افادہ نہ ہوا تو ان کے ایک عزیز جو کھنڈ سے آئے ہوئے تھے اور بادشاہ کے مہمان تھے، انھوں نے ’خاک شفا‘ کا مشورہ دیا۔ اتفاق کہ بادشاہ صحت یاب ہو گئے۔ حالی کا بیان ہے کہ اس واقعے کے بعد یہ بات مشہور ہوگئی کہ بادشاہ شیعہ ہو گئے۔ غالب نے بادشاہ کے غسل صحت پر قطعاً حینیت لکھا ”پھر اس انداز سے بہار آئی ... مہر و مدد شامی ...“ جس کا آخری شعر ہے:

کیوں نہ دنیا کو ہو خوشی غالب

شاہ دیدار نے شفا پائی (50)

شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ جب بہادر شاہ کے شیعہ ہونے کی شہرت ہوئی تو دہلی کے علما و مشائخ نے بادشاہ کو دھمکی دی کہ اگر یہ خبر صحیح ہے تو جمعہ اور عید کے خطبوں سے ان کا نام نکال دیا جائے گا۔ بادشاہ نے مرزا غالب سے فارسی "مثنوی دمیغ الباطل" لکھوا کر اس انواہ کی تردید کی۔ اس کے بعد بادشاہ نے ایک رسالہ "حقیقت مذہب اہل سنت والجماعت" لکھا جس پر مرزا نے زور شور سے تقریظ لکھی اور "خاص و عام کو اعلیٰ حضرت کا ثبات قدم مسک تمغن پر ہاد کرایا"۔<sup>(51)</sup> ان چیزوں کی شہرت ہوئی تو مرزا سے کھٹو والوں نے دریافت کیا کہ آپ نے شیعہ مسک کے بارے میں جو لکھا ہے کیا وہ آپ کے خیالات ہیں؟ مرزا نے اپنی جدلیاتی وضع سے کام لے کر گلو خلاصی کرائی اور لکھ بیجا کہ "مازم شاعری ہوں جو ارشاد ہوتا ہے قیصل بجا لاتا ہوں"۔<sup>(52)</sup> صاف ظاہر ہے کہ غالب کے یہاں جدلیاتی وضع بھی بمنزل اصول پرستی ہے اور آزادی رائے کا حصہ ہے۔

مذہبی نوعیت کا ایک اور شدید مسئلہ مولانا فضل حق خیر آبادی کے سلسلہ میں پیش آیا جن کا غالب بہت احترام کرتے تھے۔ حالی لکھتے ہیں:

"مولانا فضل حق کو چونکہ وہابیوں سے سخت مخالفت تھی، انھوں نے مرزا پر نہایت اصرار کے ساتھ یہ فرمائش کی کہ قاری میں وہابیوں کے خلاف ایک مثنوی لکھ دو جس میں ان کے عقیدوں کی تردید اور خاص کر اعتناغ نظیر خاتم المصنوع کے مسئلے کو زیادہ شرح اور ربط کے ساتھ بیان کرو۔ اس مسئلے میں مولانا فضل شیعہ کی یہ رائے تھی کہ خاتم المصنوع کا مثل ممکن بالذات اور مستبعد بالآخر ہے، مستبعد بالذات نہیں ہے، یعنی آنحضرت کا مثل اس لیے پیدا نہیں ہو سکتا کہ اس کا پیدا ہونا آپ کی خاصیت کے منافی ہے، نہ اس لیے کہ خدا اس کے پیدا کرنے پر قادر نہیں ہے۔ برخلاف اس کے مولانا فضل حق کی یہ رائے تھی کہ خاتم المصنوع کا مثل مستبعد بالذات ہے۔ اور جس طرح خدا اپنا مثل پیدا نہیں کر سکتا اسی طرح خاتم المصنوع کا مثل بھی پیدا نہیں کر سکتا"۔<sup>(53)</sup>

مرزا سے یہ فرمائش ہوئی کہ اس مسئلے پر جو رائے مولانا فضل حق کی ہے وہ قاری نظم میں بیان کی جائے۔ مرزا نے اول تو غور کیا کہ مساعلیٰ علیٰ کا نظم میں بیان کرنا مشکل ہے مگر انھوں نے نہ مانا، لاچار مرزا نے ایک مشکوی لکھ کر مولانا کو سنائی:

”انھوں نے بے احتیاج تریف کی اور یہ کہا کہ اگر میں قاری شعر میں تمہاری برابر مشاق ہوتا تو بھی اس طوئی سے ان مطالب کو نہ ادا کر سکتا۔ مگر جو کچھ مرزا نے مسئلہ نظیر خاتم النہین کے باب میں کسی قدر مولانا کی رائے کے خلاف لکھا تھا اس پر مولانا سخت ناراض ہوئے۔ مرزا نے صاف صاف تو یہ نہیں لکھا تھا کہ خدا خاتم النہین کا مثل پیدا کرنے پر قادر ہے، مگر اس مضمون کو اس جواز سے میں ظاہر کیا تھا کہ اس موجودہ عالم میں تو ایک خاتم کے سوا دوسرا خاتم پیدا نہیں ہو سکتا؛ لیکن خدا قادر ہے کہ ایسا ایک اور عالم پیدا کر دے اور اس میں خاتم النہین کا مثل جو اس دوسرے عالم کا خاتم النہین ہو ملے گا۔ جب مرزا اول بار مشکوی لکھ کر مولانا کے پاس لائے تو مضمون مذکور اس اخیر شعر پر ختم کر لائے تھے۔

دو کچے عالم دو تا خاتم بگوئے

صد ہزاراں عالم و خاتم بگوئے

مولانا نے فرمایا کہ یہ تم نے کیا بکا ہے کہ متعدد عالموں میں متعدد خاتم ہو سکتے ہیں؟ نہیں اگر لاکھ عالم خدا پیدا کرے تو بھی خاتم النہین ایک ہی ہوگا۔ پس اس مضمون کو مشکوی میں سے بالکل نکال دو اور جس طرح میں کہتا ہوں اس طرح بیان کرو۔ مرزا کو نہ دیا میں سے کچھ خصوصیت تھی اور نہ ان کے مخالفوں سے کچھ تعلق تھا۔ انھوں نے مولانا کے حکم کی فوراً تعمیل کی جو کچھ پہلے لکھ چکے تھے اس کو تو اسی طرح رہنے دیا مگر اس کے آگے چند اشعار اور اضافہ کر کے کلام کو مربوط کر دیا۔

اور پھر مشکوی کو ان شعروں پر جن میں نظیر خاتم النہین کے متعلق پانڈت ہونے کی تصریح ہے ختم کر دیا:

خدا ایجاد ہر عالم کیے ست	مگر دو صد عالم بود خاتم کیے ست
منفرد الحمد کمال ذاتی است	لا جرم مشکش محال ذاتی است
زیر عقیدت پرگرم و اسلام	نامہ را در ری نورم و اسلام

حالی کہتے ہیں کہ بغیر اس کے کہ مرزا کو کسی کی حمایت منظور تھی جو بات ٹھیک تھی وہ انہوں نے لکھ دی تھی۔ پھر اس کے بعد جو لکھا ہے اس کو مرزا کے اصلی خیالات سے کچھ تعلق نہیں ہے۔ دیکھا جائے تو اسی بات میں اصل بیج ہے۔ مرزا کو بات کے مطلب کر دینے میں کمال حاصل تھا جو یہاں پوری طرح دیکھا جاسکتا ہے۔ قطع نظر اس امر سے کہ اس کو مرزا کے اصلی خیالات سے کچھ تعلق تھا یا نہیں تھا، اس سے غالب کے خلاق ذہن اور شعری کمال کی جدلیاتی قدرت کا صاف صاف اندازہ ہوتا ہے۔ ہادی انظر میں تو یہ لگتا ہے کہ مرزا نے آزادی رائے اور اصول پرستی کے اپنے بنیادی اصولوں پر صلح کر لی، لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ مثنوی ہاد مخالف کی دونوں قراوتوں کی طرح، یا مثنوی وضع الباطل کی طرح، ذریعہ نظر مثنوی کی بھی پہیلی اور دوسری قرأت کو نظر میں رکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ پہلے متن میں جو رائے غالب نے قائم کی تھی اس کا بھی غالب نے دفاع کیا اور کوئی قابل لحاظ تبدیلی نہیں کی، یعنی پہلے متن کو جوں کا توں رہنے دیا، فقط کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اور بات کو گھما کر عین اپنی جدلیاتی سرشت کے مطابق مطالب کو پلٹ کر رواں کر دیا، یعنی سکتے کے دونوں رخ سامنے کر دیے، چٹ بھی اپنی اور پٹ بھی اپنی۔ یوں بات بھی رو گئی اور آزادی رائے پر آج بھی نہیں آنے دی۔ مسئلہ حق و ناحق کا نہیں۔ غالب کی طبیعت کے جدلیاتی تخلیقی اکتھا کو بے لوثی سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ایسے واقعات غالب کی زندگی میں کئی بار رونما ہوئے۔



### بہادر شاہ ظفر اور ملک اشعرائی

دربار سے تعلق اور ملک اشعرائی کے معاملے میں بھی غالب قسمت کے بہت چپے تھے۔ زندگی بھر کیسے کیسے صدے انہوں نے برداشت کیے اور مصائب و آلام کے کیسے کیسے پہاڑ ان پر ٹوٹے رہے۔ اکبر شاہ ثانی نے چھوٹے بیٹے سلیم کو ولی عہد نامزد کیا تھا۔ یہ سوچ کر کہ اکبر شاہ ثانی کے بعد شہزادہ سلیم تخت نشین ہوگا، غالب نے ولی عہد کی شان میں ایک

نہایت زوردار قصیدہ لکھا۔ لیکن شوی قسمت کہ 1837 میں جب اکبر شاہ ثانی کا انتقال ہوا تو شہزادہ سلیم کا انتخاب چونکہ انگریزوں کے حسبِ فطانت نہیں تھا، انھوں نے دن بھی نہیں چڑھنے دیا اور راتوں رات (علی الصباح تین بجے) بہادر شاہ ظفر کی تخت نشینی کا اعلان کر دیا۔ ظفر کے مراسمِ ذوق سے پہلے سے چلے آ رہے تھے۔ چنانچہ کسی اور کے ملک اشعرا بننے کا سوال ہی نہیں تھا۔ اس موقع پر ماہرین، غالب کی ایک نہایت پر اثر اور دردناک فارسی غزل اقتباس کرتے ہیں جو نظیری کی مشہور غزل پانچتھ، پانچتھ کی زمین میں ہے اور حالی نے جس پر مطلق محاکہ کیا ہے۔<sup>(88)</sup> اس کا زمانہ تو معلوم نہیں اور غزل کی ایمانییت بھی واقعاتی مطابقت کی اجازت کم ہی دیتی ہے، تاہم اشعار کے grotesque وہشتناک خیالی خاکروں میں غالب کی اندرونی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے۔

زندگی کے دمیت بے اماں میں جہاں فخر کا عصا بھی کام نہیں دیتا وہاں میں  
 سینے کے تل چلتا ہوں۔ چلتے چلتے جیروں گئے ہیں۔ ہوا مخالف ہے اور رات کے  
 اندھیرے میں کچھ بھائی نہیں دیتا۔ دکھ گھروں پر شیون مار رہا ہے۔ کوئل گھر  
 میں اور بادشاہ مجلسِ عثمان سے پڑا سوتا ہے۔ طوفانی موجیں اٹھ رہی ہیں،  
 لنگر ٹوٹ چکا ہے اور ناخدا بے خبر سو رہا ہے۔ نیازمندی سے بھگے عارضیں، بس  
 ہوں کچھ دکھ ایک گدا ہے جو کل سرائیِ دیوار کے تنے پڑا ہے۔ بادشاہ کے قرب  
 کی کوشش بے سود ہے، جھروکے کے پت اگرچہ کھلے ہیں مگر میں دردناک سے پر  
 اڑ رہا ہوں۔

یہ وہشتناک منظر نامہ روح کو لرزا دینے والے حوادث کی طرف اشارہ کرتا ہے۔  
 غورِ طلب ہے کہ غالب کی باطنی کیفیت کیا ہوگی اور غالب اپنی دراکِ ذہن اور جدائی افک  
 سے ان حالات سے کس طرح جبرِ آتما ہوئے ہوں گے:

بہ دادیے کہ درآںِ فخر را عصا خفت ست  
 بہ سینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خفت ست  
 ہوا مخالف و شب تار و بحر طوقاں خیز  
 کسے لنگر کشی و ناخدا خفت ست



دراڑی شب و بیداری من ایں ہمہ نیست  
 زخلف من خبر آریہ تا کجا خفت ست  
 بہ بین ز دور و نحو قرب شد کہ منظر را  
 در بچہ باز و بہ دروازہ اژدہا خفت ست

پری کارنا لکھتی ہیں کہ ان حالات میں غالب احتجاج کے لیے الفاظ تلاش کرتے ہیں تو ان کے قلم سے ایسے ایسے پیکر خیالی نکلتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ لاشعوری ذہنی متحہ یا آرکی ٹائپس 'نٹ راج' کے 'ٹائڈ و رقص' کو بالخصوص نشان زد کرتی ہیں جو غور طلب ہے:

"ان پیکروں کا منبع و ماخذ ایسا لگتا ہے کہ خاص ہندوستان کا ماحول، یہاں کے عقیدے اور قصے، یہاں کے رسوم و رواج اور نظریات ہیں۔ کیا انیسویں صدی کی فارسی غزل میں ہم عجیب و غریب و تخلیق کا تاج پہننے والے اس شہید مہادیو نٹ راج کے پیکر خیالی کا تصور کر سکتے ہیں جس کے متعدد ہاتھ ہیں اور جو اپنے ٹائڈ و رقص کے ذریعے کائنات کو ٹیسٹ و ٹائیڈ بھی کر سکتا ہے اور اس کی تخلیق تو بھی... ذیل کی غزل میں ہندوستان سے مخصوص کوئی بات نہیں، صرف دنیا کو زیر و زبر کر دینے والے رقص کا پیکر خیالی گردش میں ہے۔" (86)

چوں عکس ہل ہل بہ ذوق بلا برقص  
 چارہ نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص  
 (ہل کے عکس کی طرح سیلاب میں ذوق و شوق کے ساتھ رقص کر، اپنی جگہ ثابت قدم رہ اور اپنے کو فراموش کر کے بھی رقص کر)

ذوق سے جتنو چہ زنی دم ز قطع راہ  
 رفتار گم کن و بہ صدائے دہا برقص  
 (اگر جتنو ہے تو راستے میں قطع سفر کی بات کیوں کرتا ہے۔ اپنی رفتار کو بھول کر صدائے دہا پر بھی رقص کر)

فرسودہ رسم ہائے عزیزان فرد گزار  
 در سوز نوحہ خوان و بہ بزم عزا برقص  
 (عزیزوں کی فرسودہ رسم و راہ کو چھوڑ اور غمی کے موقع پر نوحہ خوانی کر اور بزم  
 عزا کے شور میں کھل کر رقص کر)

چون نیشیم صالحان و دلاے منافقان  
 در نفسی خود مہاش دے بر ملا برقص  
 (صالح کے غصے اور منافقوں کی محبت کو نفس کا حصہ مت بنا، اور بے تحلف کھل کر  
 رقص کر)

غالب بدین نشاط کہ وابستہ کہہ  
 بر خوشن بہال و بہ ہیہ بلا برقص  
 (غالب اس نشاط کے ساتھ کہ تو کس سے وابستہ ہے، اپنے اوپر فخر کر اور بڑی  
 سے بڑی مصیبت میں بھی رقص کر)

غالب اور دربار کے مراسم کا اتنا چڑھتا گراف جتنا دردناک ہے اتنا مسخکہ خیز بھی ہے۔  
 غالب 1850 میں بادشاہ کے ہا قاعدہ ملازم ہوتے ہیں، جب انھیں خلعت اور نجم الدولہ  
 و حیر الملک نظام جنگ کا خطاب عطا ہوتا ہے، اور تیموری خاندان کی تاریخ (مہر نیمروز) لکھنے  
 کے لیے تنخواہ مقرر ہوتی ہے۔ ستم ظریفی یہ کہ اس تنخواہ کا ہونا نہ ہونا برابر ہے یعنی پچاس  
 روپے ماہانہ۔ وہ بھی چھ ماہ کے بعد۔ استاد شاہ (ملک اشعرا) بننے کے لیے غالب کو ابھی  
 کئی سال مزید انتظار کرنا ہے جس سے یہ خواہش ہی قریب قریب دل سے نکل گئی۔ اس  
 دوران تعلقات بھی کئی کشید و فراز سے گزرے۔ یہ غزل بھی اسی زمانے کی ہے جس میں  
 غالب کا جدلیاتی ذہن پوری تخلیقی ایمانیت سے کارفرما ہے:

دائم چڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں  
 خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں  
 کیوں گردشِ عام سے گھبرا نہ جاے دل  
 انسان ہوں پیالہ و سافر نہیں ہوں میں

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے  
 لوح جہاں پہ حرف مکر نہیں ہوں میں  
 حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے  
 آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں  
 کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے  
 لعل و دمرد و زر و گوہر نہیں ہوں میں  
 رکھتے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ  
 رتبے میں مہر و ماہ سے کمتر نہیں ہوں میں  
 کرتے ہو مجھ کو منع قدم بوس کس لیے  
 کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں  
 غالب و خلیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا  
 وہ دن گئے کہ کہتے تھے لو کہ نہیں ہوں میں

آخری شعر پر حاشیہ کرتے ہوئے مولف دیوان غالب (کامل) نے لکھا ہے "غالب 4 جولائی 1850 کو بادشاہ کے باقاعدہ ملازم ہوئے تھے"۔<sup>(57)</sup> یہ غزل اسی زمانہ کی تخلیق ہے۔ قلمیہ معنی تک پہنچنے کی دیرینہ آرزو کے پورا ہوتے ہوتے غالب کا دل بھگ چکا تھا۔ بادشاہ کا قرب حاصل کرنے کے لیے غالب نے کیا کیا جتن نہیں کیے لیکن سلیم کو ظفر پر ترجیح دینے کا داغ کبھی نہ دھل سکا۔ ظاہر ہے ظفر کی سردمہری کے پیچھے ذوق اور حامیان ذوق کا ہاتھ بھی تھا۔ بادشاہ کو برابر مرزا کے خلاف بھڑکایا جاتا اور ان کے قلیل انجم اردو دیوان کا مذاق اڑایا جاتا۔ چنانچہ غالب بھی کئی جگہ چوٹ کرنے سے باز نہیں آئے۔ غالب کا کلیات فارسی 1845 میں شائع ہوا۔ اسی زمانے میں ایک قطعہ بند قاری غزل بھی سامنے آئی جس کا ایمائی عثمانیہ صاف صاف ذوق سے تھا۔ ان اشعار کا پر لطف اسلوب اور نہ انہیں طنز اپنے پہلو دار جدلیاتی انداز کی چٹلی کھارہا ہے، یہ تخلیقی ہنرمندی ذوق تو کیا کسی کے بھی بس کی نہیں تھی۔

چمکے لیے اور شعری شدت سے چوٹ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

تو نے جو بزم شہنشاہ میں ڈبک مارتے ہوئے کہا ہے کہ پڑگوئی میں کون  
میرے مد مقابل آ سکتا ہے تو بالکل ٹھیک کہا ہے کیونکہ کہاں وصول کی آواز اور  
کہاں غمزدگی کی نلاست۔ میرا دیوان ریختہ ایک دو جزو ہے تو کیا، کیونکہ وہ  
تو میرے تخلیق، مقل کا محض ایک درجہ چمردہ ہے۔ مجموعہ اردو کو بے رنگ دکھا  
ہے تو جان کر ایسا کیا ہے، اس لیے کہ قاری کلام کی رنگینی اور نقل ہائے  
رنگارنگ نظر میں آ جائیں اور قد و حاشا دیکھیں کہ اہم خیال میں میں مانی و  
ارڈنگ سے کم نہیں ہوں اور میرا دیوان قاری مرقع رنگ سے کم نہیں ہے۔

آخر میں کاری دار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کہاں تم اور کہاں میں، دشمنی کے لیے کم از کم ہم فنی تو ہونا چاہیے، یہاں تو  
وہی نہیں ہے، یعنی تم وہ نقد چھڑانے کے اہل ہی نہیں جو میرے چنگ میں  
ہے۔ مقلع میں بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ ہر وہ طوطی جسے تم اپنی گفتار کے لیے  
پامید نظر رکھتے ہو وہ میرے لیے باعث شک و عار ہے۔

اے کہ در بزم شہنشاہ سخن رس کفایت  
کے بہ پڑگوئی فلاں در شعر ہمسبب منست  
راست گفتنی یک میدانی کہ نہ بدو جائے طعن  
کم تراز با یک دہل گر غمزدگی چنگ منست  
غیبت نقصان یک دو جزو است ارسوا و ریختہ  
کاں و ذم بر گے ز خلقتان فرہنگ منست  
قاری بین تا بہ بنی نقشبائے رنگ رنگ  
بکور از مجموعہ اردو کہ ہے رنگ منست  
قاری میں تابانی کا اندر اہم خیال  
مانی و ارڈنگ و آن نسخہ لریک منست

دشمنی را ہم فنی شرط مست و آن دلی کہ نیست  
 از تو نبود نغمہ در سازے کہ درینکب منست  
 مقطع این قلعہ زیں مصرع مصرع بادوس  
 ہرچہ در گفتار فخرست آن کبک منست

یہ بھی معلوم ہے کہ غالب اپنی پسند و ناپسند اور روش عام سے نفور ہونے کی وجہ سے  
 بآسانی اپنے لیے مسائل پیدا کر لیتے تھے، ذوق سے کشیدگی تو تھی ہی، 1852 میں مرزا  
 جواس بخت کی شادی پر ملازم شدہ ہونے کی وجہ سے غالب نے جو سہرا کہا، اس میں اپنے  
 مخصوص جدائیاتی انداز میں مقطع میں تعلق کے بہانے ذوق پر چوٹ کرنے سے باز نہیں  
 آئے، اگر وہ چاہتے تو بھی شاید خود کو روک نہیں سکتے تھے :

ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرفدار نہیں  
 دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

اس پر قضیہ کھڑا ہو جانا فطری تھا کہ اس میں استاوشہ کی مذمت کا پہلو نکلتا تھا اور مرزا نے  
 کھلی چوٹ کی تھی۔ ذوق کو برا مانا ہی تھا۔ بالآخر معرکہ کلکتہ اور مشغولی ہادغالف کی طرح  
 غالب کو یہاں بھی اپنی صفائی میں قلعہ کلکتہ پڑا 'منظوم ہے گزارش احوال واقعی...' جس  
 کے آخری دو دناک لیکن تلخ اشعار ہیں :

مقطع میں آہنی ہے سخن مسترانہ بات  
 مقصود اس سے قطع محبت نہیں مجھے  
 روئے سخن کسی کی طرف ہو تو رو سیاہ  
 سودا نہیں جنوں نہیں وحشت نہیں مجھے  
 قسمت بری سہی پہ طبیعت بری نہیں  
 ہے شکر کی جگہ کہ شکایت نہیں مجھے  
 صادق ہوں اپنے قول میں غالب خدا کو  
 کہتا ہوں جگ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

اس میں بھی جدلیاتی وضع کی فنکاری سے جس طرح پہلو بچا کر عزت نفس اور آزادی رائے کو نبھایا ہے وہ صرف غالب ہی کا حق ہے، سیاہ و سفید، طنز و قہر بیض، جھوٹ اور سچ ایک ہی متناقضہ حقیقت کا روپ ہیں۔ دو برس بعد یعنی 1854 میں ذوق گزر گئے۔ پہلے ہی نکلا، کچھ کم ہوا ہو، لیکن ملک اشعرا بننے کی کچھ زیادہ خوشی بھی نہیں ہوئی۔ غالب کا دل بھی چکا تھا۔ مفلوط اور اشعار سے اعزاز ہوتا ہے کہ اب جو خدمت ان کو تنویض ہوئی تو اُسے وہ طوعاً و کرہاً ہی نبھالاتے تھے۔



### دلی کالج کی مدرسے، سانحہ اسیری اور مثنوی ابر گھر بار

حالی آپ حیات سے روایت کرتے ہیں کہ 1840 میں جب دلی کالج الاسر نو قائم کیا گیا تو طے پایا کہ سو روپے ماہوار کا ایک فارسی مدرس مقرر کیا جائے۔ مرزا غالب، موسن خاں موسن اور امام بخش صہبائی تین نام تجویز ہوئے۔ سب سے پہلے مرزا غالب کو بلایا گیا۔

”مرزا پاگل میں سوار ہو کر صاحب سکرٹری کے ڈیرے پر پہنچے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی، انھوں نے فوراً چلا گیا۔ مگر یہ پاگل سے اتار کر اس انتظام میں ٹھہرے رہے کہ دستور کے موافق صاحب سکرٹری اُن کے لینے کو آئیں گے۔ جب بہت دیر ہو گئی، اور صاحب کو معلوم ہوا کہ اس سب سے نہیں آئے، وہ خود باہر چلے آئے۔ اور مرزا سے کہا کہ جب آپ وہاں گودڑی میں تشریف لائیں گے تو آپ کا اسی طرح استقبال کیا جائے گا لیکن اس وقت آپ نوکری کے لیے آئے ہیں اس موقع پر وہ برتاؤ نہیں ہو سکتا۔ مرزا صاحب نے کہا گودھشت کی ملازمت کا ارادہ اس لیے کیا ہے کہ اعزاز کچھ زیادہ ہو نہ اس لیے کہ موجودہ اعزاز میں بھی فرق آئے۔ صاحب نے کہا: ہم قاعدے سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب نے کہا مجھ کو اس خدمت سے معاف رکھا جائے، خود یہ کہہ کر چلے آئے۔“ (58)

حقیقت یہ ہے کہ اس وقت مرزا سخت مالی مشکلات میں گھرے ہوئے تھے اور ان پر چپاس ہزار روپے کا قرض تھا۔ پانچن کا معاملہ جسے نواب احمد بخش خاں اور ان کے بیٹے

نواب جس الدین خاں نے اپنی زمانہ سازبوں سے الجھا دیا تھا، کلکتہ کی ناکامی کے بعد بری طرح بگڑ چکا تھا۔ غالب ہرچند کہ اپنا شمار رؤسا اور جاگیرداروں میں کرتے تھے لیکن ان کو پنشن کبھی ہاسٹھ روپے آٹھ آنے سے زیادہ نہیں ملی۔<sup>(59)</sup> مالی مشکلات کے حل کی کوئی صورت دور دور تک نہ تھی۔ ان حالات میں کالج کی مدرسے کے سو روپے ماہوار سے مرزا کے بہت سے مسائل حل ہو سکتے تھے لیکن مرزا نے اپنے رئیسانہ دکھ رکھا اور اصول پرستی پر سمجھوتہ کرنا گوارا نہ کیا۔ یہ فیصلہ معمولی فیصلہ نہ تھا، لیکن مرزا کے جدیاتی مزاج کے عین مطابق تھا۔ موصوف اس وقت واقعتاً فلاح تھے۔ بقول خود گندمی سے غالب اور ہمیش داس سے شراب ادھار آئے جاتی تھی۔ لیکن تعظیم و تکریم میں فرق ملازمت کی قیمت پر بھی گوارا نہ تھا۔ تعظیم و تکریم کا پاس و لحاظ محض وضع داری یا رسم پرستی نہ تھی بلکہ اُسی آزادی یا اپنے آزادانہ وضع کردہ اصولوں کی پیروی تھی جس پر مرزا نے مستقل ذمہء معاش کو قربان کر دینا گوارا کر لیا۔ اس جدیاتی مزاج کا مظاہرہ انہوں نے لکھنؤ میں بھی کیا تھا۔ یاد رہے کہ کلکتہ کو جاتے ہوئے لکھنؤ میں نائب السلطنت معتمد الدولہ آغا میر نے ہرچند کہ ملاقات کے لیے ایما فرمایا تھا اور مرزا تیار بھی ہو گئے تھے لیکن ساتھ ہی شرط لگا دی تھی کہ میرے چہنچہ پر آغا میر میری تعظیم دیں یعنی اپنی جگہ پر کھڑے ہو کر پڑیائی کریں، دوم مجھے نقد زر پیش کرنے سے معاف رکھا جائے۔ نائب السلطنت آغا میر اس حد تک جانے کو تیار نہ ہوا، ادھر مرزا نے اس سے کم کو 'آئین علم پروری' اور 'مشہود خاکساری' کے لیے تنگ و چار خیال کیا، یہی خواہوں نے بہت چاہا لیکن ملاقات نہ ہو سکی۔<sup>(60)</sup>

بہر حال وہ دلی کالج کی مدرسے کو ٹھکرا کر ٹامس سکریٹری سرکار ہند کے یہاں سے تو پاکی میں سوار بہ گمان خود قلیا پلٹ آئے، لیکن تقدیر کا پانسہ ایک بار پھر ان کے خلاف پڑنے والا تھا۔ اگلے ہی سال 1841 میں وہ گھر پر جواخانہ قائم کرنے کے اہرام میں کھڑے گئے۔ عدالت نے سو روپے جرمانہ کیا جو ادا کر دیا گیا اور وہ بچ گئے۔ لیکن ہمیشہ ایسا ہونے والا نہیں تھا۔ تقدیر کا گراف زیر و زبر ہو رہا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ غالب کی شہرت اور ادبی حیثیت آسمان کو چھو رہی تھی۔ 1841 میں دیوان اردو کا پہلا ایڈیشن منظر عام پر

آیا۔ 1842 میں گورنر جنرل لارڈ الین برا کے دربار سے انھیں خلعت مفت پارچہ اور سہ رقم جواہر کا اعزاز ملنا شروع ہوا۔ 1845 میں کلیات نظم فارسی کی اشاعت عمل میں آئی۔ فارسی و اردو نظم و نثر میں اب دور دور تک مرزا کا جانی نہیں تھا اور قدر و منزلت تیزی سے بڑھ رہی تھی کہ اسی سال 1847 میں گھر پر جواخانہ قائم کرنے کے اہرام میں وہ اس بری طرح گرفتار ہوئے کہ نہ تو عمائدین شہر کی مساعی ہی کام آئیں نہ بادشاہ کی سفارش کا اثر ہوا۔ بدبختانہ جو نہ ہونا تھا سو آنا لانا ہو گیا۔ فوجداری مقدمہ قائم ہوا اور دو سو روپے جرمانہ اور چھ ماہ قید ہاشقت کی سزا ہو گئی۔ غالب کے لیے یہ سخت آزمائش کی گھڑی تھی۔ اس کا اندازہ آسان نہ تھا کہ 'پانسہ کھیلنے والے شاعر کے ساتھ قسمت نے کیا پانسہ کھیلے ہے':

بادہ بومام خورد و زر بہ قمار باخت

وا کہ زہر چہ ناسزا ست ہم بہ سزا نہ کردہ ایم

(میں نے شراب پی تو قرض کی اور مال و زر لایا تو قمار بازی میں، انھوں جو

کچھ ناسزا ست تھا اُسے بھی میں مناسب طور پر نہ کر پایا) (81)

مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں چونکہ مرزا خانی کے ممدوح تھے اس لیے انھوں نے تفصیل نہیں لکھی۔ واقعہ یہ ہے کہ ان دنوں مرزا کا مکان اچھا خاصا قمارخانہ بن گیا تھا۔ چاندنی چوک کے بعض جوہریوں کو جوئے کا چسکا پڑ گیا۔ ادھر مرزا کو بھی شروع سے چوسر کھیلنے کی لت تھی۔ جب تک مرزا خانی کو قوال تھے وہ غالب کے دوست اور مداح تھے۔ ان کے بعد فیض الحسن خاں نے کو قوال طبعاً کچھ سخت گیر بھی تھے۔ ایک دن وہ برقداروں کو لے کر مرزا کے مکان پر پہنچ گئے۔ اطلاع کرائی کہ کچھ زنانی سواریاں آئی ہیں۔ اندر جانے پر جب پتہ چلا تو مزاحمت ہوئی۔ دوسروں کو تو بھاگ جانے دیا مرزا ادھر لیے گئے۔ (82)

مصیبت کی اس سخت گھڑی میں عزیز و اقارب نے بھی معاندانہ رویہ اختیار کیا، اس

پر مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں:

”جو نہی مرزا گرفتار ہوئے۔ اور رہائی کی طرف سے ناپہنچ ہو گئی۔ نہ صرف

دوستوں اور ہم جلسوں نے، بلکہ عزیزوں نے بھی یک گھم آنکھیں بھیر لیں۔

اور اس بات میں شرمندگی محسوس کرنے لگے کہ مرزا کے عزیز و اقارب تصور کیے



جائیں۔ اس باب میں لوہارو خاندان کا جو طرز عمل رہا وہ نہایت افسوسناک تھا۔ اس خاندان کا کوئی فرد نہ تو اس زمانے میں مرزا سے ملا اور نہ کسی طرح کی اہانت کی۔ اتفاقاً نہیں بلکہ جب آگرہ کے ایک اخبار نے مرزا کا ذکر کرتے ہوئے انھیں خاندان لوہارو کا رشتہ دار ظاہر کیا تو یہ بات ان لوگوں پر بہت شاق گزری اور یہ احتجاج و تکلف اس کی تحدید کرائی۔ یہ نکموا کیا گیا کہ مرزا صاحب سے خاندان لوہارو کا کوئی نسبی تعلق نہیں۔ محض دور کا سہمی تعلق ہے۔<sup>(63)</sup>

شیفتہ نے الہیہ رفاقت کا حق ادا کیا۔ ان کا کہنا تھا:

”مجھے مرزا سے عقیدت ان کے زہد و اتقا کی بنا پر تھی۔ فضل و کمال کی بنا پر تھی۔ جوئے کا اہرام آج عائد ہوا، مگر شراب پینا تو ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر محض اس الزام و گرفتاری کی وجہ سے میری عقیدت کیوں متزلزل ہو جائے! گرفتاری کے بعد بھی ان کا فضل و کمال ایسا ہی ہے، جیسا پہلے تھا۔“<sup>(64)</sup>

مرزا نے خاندان لوہارو کے رویہ کے پیش نظر اپنی اہلیہ کو کھلوایا بھیجا کہ اگر چاہیں تو عزیز و اقارب کے پاس لوہارو چلی جائیں لیکن اس اللہ کی نیک بندی نے ساتھ چھوڑنے سے انکار کر دیا اور اپنے گھر پر رہ کر مہیاں کا انتظار کرتی رہی۔ غالب نے اس سانحہ کے درد و کرب و اذیت کو ایک قصیدہ ’ترکیب بند میں ذوال ویا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں عزیمت و وارستگی کا احساس بھی ہے اور شرف انسانی کی وہ کیفیت بھی جس کی کوئی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ “نیک ایسے وقت میں جب بدن پر لوہے سے بڑا ہن چپک رہا تھا اور دید، غنہار سے ہجر کٹ کٹ کر رہا تھا، غالب نے شعر میں اپنا سر لاہنچا رکھا۔“<sup>(65)</sup> اور اپنی جدائی وضع سے اپنے کرب و اندوہ کو تاب مقاومت اور وقار و ارتکاب میں بدل دیا:

نصرتن و یمن من حد صحن نیست برو  
برمن لبہا ز قضا و قدر آمد موئی  
ہنرم را نتوان کرد نصرتن خالص  
صحتگی غارہ روی ہنر آمد موئی

(مجھے حنا اور گرہ قرار کرنا کوقال کے بس کا نہ تھا۔ یہ مصیبت مجھ پر تھا و قدر کی طرف سے آئی ہوئی تھی۔ میرے فن کو مجھے شک کر کے فتح نہیں کیا جاسکتا، حسی کو قوت میں اپنے فن کے چہرے کی آرائش سمجھتا ہوں)

مرزا نے اس موقع پر فاضل حسین خاں کے نام خط میں جو کچھ لکھا ہے مرزا کی آزادی اور دانشگری کے ضمن میں اس کی حیثیت دستاویزی ہے:

”منا ہے کہ رحول حاکموں نے جھڑپت کو بہت لڑیں کی اور میری خاکساری اور آزادی روی سے اس کو مطلع کیا، یہاں تک کہ اس نے خود بخود میری رہائی کی رپورٹ بھیج دی۔ اگرچہ میں اس جد سے کہ ہر کام کو خدا کی طرف سے سمجھتا ہوں اور خدا سے لڑا نہیں جاسکتا۔ جو کچھ گزرا اس کے شک سے آزاد اور جو کچھ گزرنے والا ہے اس پر راضی ہوں۔ مگر آرزو کرتا آئین مہودیت کے خلاف نہیں ہے۔ میری یہ آرزو ہے کہ اب دنیا میں نہ رہوں؛ اور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں، روم ہے، مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے، یہ بھی ہانے دو، خود کعبہ آزادیوں کی جائے پناہ اور آستان رحمت العالمین دلدادوں کی نگہ گاہ ہے، دیکھیے وہ وقت کب آئے گا کہ وراثتی کی قید سے جو اس گزری ہوئی قید سے زیادہ جانفوسا ہے نجات پاؤں اور بغیر اس کے کہ کوئی منزل مقصود قرار دوں سر صحرانکل جاؤں۔ یہ ہے جو کچھ کہ مجھ پر گزرا اور یہ ہے جس کا میں آرزو مند ہوں۔“ (88)

امیری کے بعد جب غالب کی ٹیک نامی کو خاصا دھکا لگ چکا تھا، میاں کالے صاحب نے غالب کو نہ صرف اپنے یہاں ٹھکانہ دیا بلکہ بہادر شاہ ظفر کے دربار میں مرزا کی باریابی کا وسیلہ بھی بنے۔ میاں کالے صاحب بہادر شاہ ظفر کے حیرتے اور غالب کے وقار و ٹیک نامی کو بحال کرنے کے لیے انھوں نے اپنے اثر و رسوخ کو استعمال کیا۔ کچھ مدت بعد غالب دربار میں باریاب ہوئے، اور تاریخ نویسی پر مقرر ہوئے جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔

لگ بھگ یہی زمانہ مشنوی اور گہر بار لکھنے کا ہے جس کا شمار غالب کی بہترین مشنویوں میں ہوتا ہے۔ تمام ماہرین اس کے حصے توحید اور مناجات کا ذکر کرتے ہیں، لیکن بہترین

اشعار وہی ہیں جن کا انتخاب حالی نے کر دیا ہے۔ مثنوی کے آغاز ہی میں توحید کے تحت مختلف مذاہب اور عقیدوں کی بوقلمونی کا ذکر ہے۔ غالب تسلیم کرتے ہیں کہ مختلف مذاہب اور عقائد میں حقیقت کے ہوراک کی راہیں الگ الگ ہیں، اور تو اور ایک ہی مذہب کی حدود کے اندر بھی یہ مختلف ہو سکتی ہیں۔ حالی تصدیق کرتے ہیں کہ غالب نے 'دوستان مذاہب' کا مطالعہ کچھ اس طرح کیا تھا کہ جزو ذہن ہو گئی تھی۔ بقول پری کا رنا ہندوستان جیسے تکثیری ملک میں جہاں مذہبوں اور عقائد کی رنگارنگی اور بوقلمونی کشادگی ذہن کا مطالبہ کرتی ہے، غالب ایک سچے فلسفی اور دانشور کی وسیع انظری کے ساتھ راہ حق کی تلاش کے ہر راستے اور ہر نوع کے حلاشیوں کی لگن اور دسوزی کا اعتراف کرتے ہیں۔<sup>(87)</sup> ان اشعار میں بیدل کی گونج صاف سنی جاسکتی ہے:-

اگر دیج ساریست ہے ہوش و ہنگ  
کہ ہمارہ بیکر تراشد زسنگ  
ہے نہت مجھہ زان رو روا داشتہ  
کہ نہت را خداوند پنداشتہ  
وگر خیرہ ہمشیت غیر پرست  
ہے درد سے از جام اندیشہ مست  
بمہرش از او راو جہیدہ مہر  
کزیں روزنش دوست ہمودہ چہر  
گرہے سراپہ در دشت و کوئی  
خداوند جوی و خداوند گوی  
زر سے کہ خود را برآں بستہ اند  
ہے یزدان پستی میاں بستہ اند  
نظر گاہ جسے پریشاں کیے ست  
پرستہ انبوء و یزدان کلیست

بہر سو کہ رو آورنی سوے دوست  
خود آں رو کہ آوردہ روی دوست (68)

اگر کوئی بہت تراش عالم سرخشی میں پھر سے بیٹھا جاتا بہت نکال دے، تو گھسے کہ ایسے بہت کے سامنے سر جھکانا روا ہے اور کئی ایسے ہیں جو اسے خداوند گردانتے ہیں۔ کئی آنکھیں بند کیے سورج کی پرستش کرتے ہیں اور اپنے اپنے جام اندیشہ میں مست ہیں۔ وہ آفتاب ہی میں اپنے حبیب کا چہرہ دیکھتے ہیں۔ جسے دیکھو دشت و کو میں اسی کی تلاش میں سرگرداں ہے، ہر کوئی اپنی اپنی رسوں اور ریت و رواج میں گمن ہے اور اپنے اپنے خدا کو ڈھونڈنے میں لگا ہوا ہے۔ پرستش کرنے والوں کی بھیل ہے اور بزدلوں ایک ہی ہے، ہر دہر دیکھو وہی وہ ہے۔ جسے تم دیکھتے ہو وہ بھی وہی وہ ہے۔

غالب اپنی نئے نوشی اور اپنے گناہوں کا اعتراف بھی کرتے ہیں اور اسی سانس میں اپنے مخصوص ہدایاتی انداز میں شراب نوشی کا قصیدہ بھی پڑھتے ہیں اور خدا سے یہ دعا بھی کرتے ہیں کہ اے بندہ پرور اگر سے و رامش و رنگ کا حساب مانگتا ہی ہے تو جمشید و بہرام و پرویز سے مانگ، نہ مجھ جیسے بھک شنگے سے جس نے غم غلام کرنے کو تھوڑی سی چمک لی یا کبھی کبھی چہرہ سیاہ کر لیا تو کیا گناہ کیا:

دریں صفتگی پادش از من مجوے  
ہو بندہ خستہ گستاخ گوے  
مگر سے کہ آتش پہ گورم از دست  
بہ ہنگامہ پرواز مودم از دست  
من اندوہ گین و سے اندوہ رہاے  
چہ می کردم اے بندہ پرور خداے  
حساب سے و رامش و رنگ و بوے  
ز جمشید و بہرام و پرویز جوے

نہ از من کہ از تاب سے گاہ گاہ  
بہ در یزدہ زرخ کردہ ہاشم سیاہ (89)

(اس مشکل میں پھری زبان سے کچھ نکل جائے تو اس پر مجھ سے عذرت چاہنا  
کیونکہ خست و مصیبت زدہ غلام گستاخ اور جیسا کہ ہوتا ہے۔ اگر میں سے کوئی  
سے آتش بہ گور ہوں تو ای کی دین ہے اور اگر حقیر چینی کی طرح ہنگامہ پرداز  
ہوں تو بھی اسی کی دین ہے۔ دکھ کا مارا ہوا ہوں اور شراب کچھ دیر کو دکھ بھلا  
دیتی ہے تو اسے بندہ پر اور اسے میرے خدا میرا کیا قصور ہے۔ شراب اور راضی و  
رنگ کا حساب ہی لینا ہے تو جمشید و بہرام و پرویز جیسے بادشاہوں سے ملے۔ نہ  
کہ مجھ جیسے بے مایہ گنہگار سے جو ہانکے کی شراب سے کبھی کبھی چہرہ سیاہ کر لیا  
کرنا تھا)

اپنے مجز و گناہ کے اعتراف کے ساتھ غالب جنت کا ذکر کرنا بھی نہیں بھولتے۔  
کہاں گنہگار و خطا کار اور کہاں حور و قصور۔ اس بارے میں غالب کے خیالات معلوم ہیں۔  
یہاں شوقی بھی ہے اور خوش طبعی بھی لیکن بین السطور جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ وہ کہتے  
ہیں کہاں جنت کا میخانہ بے خروش اور کہاں خاکدانِ ارضی کی گنجانے والے و نوش، نہ وہاں  
رندوں کی سرمستیاں ہوں گی نہ راتوں کی بد مستیاں۔ جہاں خزاں ہی نہیں تو سیہ مستی ہو بارہاں  
اور بہارہاں بھی کبھی، خیال حور تو بجا ہے مگر غم بھری نہیں تو ذوق وصال بھی کہاں۔ ذرا یہ  
لا جواب کر دینے والی شعری منطق اور سرمستی ملاحظہ ہو:

نہ بیتاں سرے نہ میخانہ  
نہ دستاں سرے نہ جاناں  
چوں آں نامرادی بیاہ آیدم  
بفرودیں ہم دل نیا سایہم  
صبوحی غورم مگر شراب طہور  
گما زہرہ صبح و جام بلور

دم شب روی ہاے مستانہ کو  
 بہ ہنگامہ غوغائے مستانہ کو  
 دران پاک سے خاتہ بے خروش  
 چہ کھٹائی شورش نای و نوش  
 سیہ مستی ابر و باران کجا  
 خزاں چوں نہ باشد بہاراں کجا  
 اگر حور و دل خیالیں کہ چہ  
 غم بھر و ذوق وصال کہ چہ  
 چہ منت نہد ناشناسا نگار  
 چہ لذت دہد وصل بے انتظار  
 نظر بازی و ذوق دیدار کو  
 ہفت روزہ بدایار کو (70)

(اگر نہ مٹانہ ہوگا نہ بستان سرا و جلوۂ جانا نہ اور جب عشق کی یہ نامرادی اور  
 کشاکش وہاں یاد آئے گی تو جنت ایک آنکھ بھی نہ بھائے گی۔ صبحی میں شراب  
 طہور تو ہوگی مگر یہ زہرہ صبح اور جام بلور کہاں۔ نہ راتوں کی آوارہ گردی و  
 سرستیاں ہوں گی نہ رنہوں کی طرستیاں۔ جنت کا مٹانہ بے خروش تو یہ حق، مگر  
 شور شراب و بدستی کی کھٹائیں کہاں۔ نہ گھنائیں گھر کے آئینے کی نہ سیہ مستی  
 ہوگی، جب خزاں ہی نہ ہوگی تو پھر بہار بھی کہاں۔ دل میں حور کا خیال بھی کیا  
 جب غم بھری نہیں، تو ذوق وصال بھی کیسا۔ ناشناسا نگار کا مزہ بھی کیا اور وصل  
 بے انتظار کی لذت بھی کیسی۔ فردوس کی دیوار میں روز ہی نہیں، تو پھر  
 نظر بازی بھی کہاں اور ذوق دیدار بھی کیسا)

جنت کے بارے میں اس نوع کے خیالات کا اظہار غالب نے کئی جگہ کیا ہے۔ حالی

لکھتے ہیں:

"اگرچہ شاعر کے کلام سے اس کے عقائد پر استدلال نہیں ہو سکتا مگر معلوم ہوتا

ہے کہ جس طرح اکثر حکمائے اسلام نے فہم جسمانی سے انکار کیا ہے مرزا بھی اس کے قائل نہ تھے۔ چنانچہ انھوں نے اس خیال کو اپنے شاعرانہ انداز میں متعدد جگہ ظاہر کیا ہے۔ ایک جگہ کہتے ہیں ”ہم کو معلوم ہے جسے کی حقیقت نہیں؛ دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے۔“ یہی خیال ایک فارسی رباعی میں اس طرح ظاہر کیا ہے ”گردِ دلِ زارِ دہاں بہ جنت گستاخ / دیں دستِ درازی بہ شرِ شاخِ پشاخ / ہوں نیک نظر کی زہوی تھیلا / ماند بہ بہائم و ملک زار فراخ“ (زارہوں کا بہشت میں دہاک بھرتا اور چاہتا ٹھینوں پر پھلوں کے لیے ہاتھ مارنا، اس کی مثال بالکل ایسی ہے کہ ایک دستِ چراگاہ ہے اور اس میں امور و فکر چرے پھر رہے ہیں) (71)

غالب حورانی بہشتی کے مقابلے میں وجودِ ارضی کی اہمیت پر اصرار کرتے ہیں اور اپنی نگاہ انسان اور اس کی حسرتوں اور آرزوؤں پر مرکوز کر دیتے ہیں۔ یہاں ارضیت اور انسانی وجود کے خیالات میں بیدل کی گونج صاف سنائی دے رہی ہے۔ بے در پے آلام و مصائب سے گزرنے اور قید و بند کی صعوبتوں کے بعد بھی غالب دل شکستہ نہیں ہوئے۔ سخت سے سخت صدمات بھی مرزا کو زندگی سے برگشتہ نہیں کر پائے۔ وہ شعر میں حسن و جمال کے لازوال ہیکر تراشتے ہیں اور انسان کی سر بلندی اور حالات کے جبر کے خلاف حتی الامکان جدوجہد اور ہمت و حوصلہ مندی کا پیغام دیتے ہیں جو قہنی آزادی اور جدلیاتی مزاج ہی کی بدولت تھا کہ مسلسل آزمائشوں کا محض مشق بنائے جانے کے بعد بھی انسان کے مقدر اور اس کے شرف پر ان کا یقین غیر حزلزل رہا۔

مثنوی پر گھر بار غالب کی بہترین مثنوی تو ہے ہی یہ طویل ترین بھی ہے (928 بیت)۔ غالب کا ارادہ تھا کہ وہ شاہنامہ فردوسی کی طرز پر فرواتے بخضر پر ایک طویل مثنوی لکھیں گے۔ یہ اسی مجوزہ طویل مثنوی کا حصہ ہے جو غالب مکمل نہ کر سکے۔ اس کے نامکمل رہ جانے کی انھوں نے مختلف جگہ مختلف توجیہ کی ہے مگر ایک جگہ صاف کہہ دیا ہے کہ مذہبی معاملات میں میرا قلم کوتاہی کرتا ہے۔ شیخ محمد اکرام کہتے ہیں کہ ”یہ قلم نظم مرزا نے رک رک کر لکھی تھی۔“ (72) ایک بار مرزا نے مرثیہ لکھنا شروع کیا وہ بھی دو بند سے آگے نہ بڑھ سکا۔

تاریخی معلومات میں ان کا جی نہ لگتا تھا، مغلوں کی تاریخ بھی حکیم احسن اللہ خاں یہاں لکھ کر دیتے تھے جسے وہ اپنی قاری نثر (مہرِ نمرود) میں قلمبند کر دیتے تھے۔ اس کی سب سے اہم وجہ غالباً یہ تھی کہ تاریخی واقعات میں ان کے حقیقی جدلیاتی مزاج کو وہ چھوٹ نہ تھی کہ وہ موصولہ حقائق کو 'بے مرکز' کر سکیں، یعنی اس میدان میں وہ اپنی حقیقی جدلیت اور تشکیل کی بے محابا اڑان کو بروئے کار نہ لاسکتے تھے۔ دیباچہ میں صاف صاف اقرار کیا ہے کہ حقائق اسنے جانے پہچانے اور معروف ہیں کہ ان کے بیان میں کوئی نیا لطف یا تازگی نہیں آتی۔

البتہ مناجات اور مفتی نامہ والے حصوں میں غالب کا ٹھٹھک گہر بار اپنی آب و تاب دکھاتا ہے۔ مناجات کے بارے میں ماہرینِ متفق ہیں کہ اسے غالب کی قاری شاعری کا بہترین نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ کسی شاعر نے

"مناجات کو اپنے وقت کے اخلاقی نظام کے خلاف ایسے گہرے طور کے لیے استعمال نہیں کیا تھا اور نہ خالقِ کائنات کے حضور میں انسانوں کو ناشرِ گزار بندوں کے نہانے معلوم اور قابلِ داری قرار دیا تھا۔" (73)

دیکھا جائے تو غالب کے تخلیقی دستخط وہیں ظاہر ہوتے ہیں جہاں ان کے قلم جو اہرِ رقم کو آزادی ہے اور جہاں ان کے جدلیاتی رویوں کو پوری طرح بروئے کار آنے کا موقع ملتا ہے۔ ایسے مقامات پر غالب کا وارستہ جدلیاتی تخلیقی مزاج اور فنکارانہ ابداع دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔



### تقریظ آئین اکبری اور سرسید احمد خاں

غالب نے گیارہ مثنویاں لکھیں۔ ان میں چار کو شہرت نصیب ہوئی۔ چراغِ دیبا، بادِ مخالف، تقریظ آئین اکبری اور دیبا گہر بار۔ چراغِ دیبا کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ اسی زمانے میں سید احمد خاں نے جو مراد آباد میں منصف کے عہدے پر مامور تھے، ابوالفضل کی تصنیف آئین اکبری کو بعد ضروری تصحیح اشاعت کے لیے تیار کیا اور تقریظ لکھنے کے لیے



غالب سے فرمائش کی۔ حالی گھیسے ہیں :

” (سر) سید احمد خاں نے جب نہایت پافلتانی اور عرق ریزی سے آئین اکبری کی تصحیح کی، دلی کے مظاہر نے اس پر نثر میں تقریضیں لکھی تھیں، اور مرزا نے نظم میں ایک مثنوی لکھی تھی جو ان کے کلیات میں موجود ہے۔ باوجودیکہ مرزا کو سرسید کی خاطر بہت عزیز تھی، اور وہ ان سے اور ان کے خاندان سے مثل پانوں کے ملتے تھے، مگر چونکہ جو آئین اس کتاب میں لکھے ہیں ان کو اس زمانے کے آئینوں کے مقابلے میں بچہ و بچہ سمجھے تھے، اور تاریخ کا مذاق جیسا کہ خود انھوں نے اعتراف کیا ہے بالکل نہ رکھتے تھے۔ اس لیے آئین اکبری کی تصحیح انھوں نے ایک فضول کام سمجھا۔ گو ان کی یہ رائے غلط ہو یا صحیح مگر جو کچھ آئین اکبری اور اس کی تصحیح کی نسبت ان کا خیال تھا اس کو تقریظ میں ظاہر کیے بغیر نہیں رہے۔“ (74)

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں کہ سفر کثرت غالب کو ایک نئی دنیا سے متعارف کرانے کا موجب ثابت ہوا تھا۔ وہ نئے عہد کی روشن خیالی کے قائل تھے۔ چنانچہ جب انھوں نے آئین اکبری پر تقریظ لکھی تو ان کا موقف صاف صاف یہ تھا کہ ’مردہ پروردن مبارک کار نیست‘۔ غالب نے سرسید کی کاوش پر اپنی تنقید نہیں کی جتنی اس آئین پر جو فرسودہ ہو چکا تھا اور نئے زمانے کے تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکتا تھا۔ اپنی ہدایاتی وضع اور آزادی رائے کو نبھاتے ہوئے غالب نے سید احمد خاں کی محنت کی تعریف تو کیا کی اور کہا تو یہ کہ سید احمد خاں کی عالی ہمتی کے لیے یہ باعث تنگ و مار ہے۔ پری گارنا بجا کہتی ہیں :

” غالب جنھیں ہر فرد و بشر کی داخل آزادی کا شدت سے احساس تھا، صحیح معنوں میں اپنے عہد کے انسان تھے، لیکن ایک عظیم شاعر کی حیثیت سے وہ ساتھ ہی ساتھ ایسے انسان بھی تھے جو اپنے عہد سے آگے دیکھنے کی قدرت رکھتا تھا۔۔۔

غالب اپنی تقریظ کو جبریت زدہ کر دینے والے الہامی الفاظ پر قسم کرتے ہیں جبکہ اس وقت بھی مصرعے سید احمد خاں کو ناگوار لگے ہوں گے اور انھوں نے تقریظ کو شامل نہیں کیا۔۔۔ تاہم اگر غالب سید احمد خاں کی احمد و عاشقین کوئی کاہزا لگاتے تو وہ روشن خیالی کے اس عہد و حالی علم ہدایت کی ساری اگلی زندگی

کے سوز و گداز کے اظہار کے لیے شاید ہی اس سے بہتر الفاظ (اصولاً) پاسے۔ (75)

اس زمانے میں دو بڑی شخصیتیں روشن خیالی کے رہنماؤں کی حیثیت سے سامنے آئیں، انیسویں صدی کے ربع اول میں بنگالی روشن خیالی کی رہنمائی کے لیے رابع رام موہن رائے نے ناموری حاصل کی، ایسا ہی کام دلی کالج کے ماسٹر راجھو راور ان کے رفقاء نے کار نے ادا کیا۔ دلی اور اطراف میں روشن خیالی کو ایک ہمہ گیر تحریک کی حیثیت سے فروغ انقلاب 1857 کے بعد ہی ملا اور مسلمانوں میں سب سے اہم اور بنیادی تاریخی کردار سرسید احمد خاں نے ادا کیا جس کے لیے وہ ہمیشہ عزت و احترام سے یاد کیے جائیں گے۔ اس سیاق میں دیکھا جائے تو غالب کی فہم و بصیرت اور دراکی ذہن کی دلو دینا پڑتی ہے گویا آگے چل کر تاریخ جو موڑ مڑنے والی تھی اس کا انھیں خاصا پہلے سے اندازہ تھا اور نئے عہد کی روشن خیالی کو پہچاننے میں وہ پیش پیش تھے۔

تقریباً آئین اکبری غالب کی جدلیاتی افکار و مزاج کی عجیب و غریب دستاویز ہے۔ وقتی طور پر سرسید سے فاصلہ تو ہو گیا لیکن اپنی جدلیاتی وضع سے غالب نے خوش بینی کا حق بھی ادا کر دیا۔ دونوں کے تعلقات کئی برسوں کے لیے خراب ہو گئے لیکن تاریخ ادب کو ایسی یادگار تحریر ملی جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اردو میں روشن خیالی کا گہرا احساس رکھنے والوں میں غالب خاصے آگے تھے۔ ہندوستان کی تاریخ قدیم و جدید کے اس سنگم پر کیا موڑ مڑ جائے گی اس کا جو احساس غالب کو تھا وہ حیران کر دینے والا ہے۔ دیکھا جائے تو بعد میں خود سرسید احمد خاں نے جو غیر معمولی تاریخی کردار ادا کیا اور نئی روشنی کا جو خیر مقدم کیا، تاریخی عوامل کے اس اور اک کے لیے بالواسطہ ہی سہی، غالب ان کے پیشرو تھے۔

سرسید احمد خاں سے صلح صفائی برسوں بعد ہوئی، یہ واقعہ بھی خاصا جدلیاتی اور دلچسپ ہے۔ غالب کی شوقی اور حس مزاج نے بھی صورت حالات کو پھٹنے میں مدد دی اور سرسید کی عالی ظرفی اور وضع داری نے بھی اپنا حق ادا کیا۔ اس واقعہ کا ذکر حالی نے حیات جاوید میں کیا ہے۔

1880 میں جب مرزا غالب یوسف علی خاں کی فرمائش پر رامپور گئے تھے تو واپسی کا راستہ مراد آباد ہو کر جاتا تھا۔ سرسید احمد خاں صدرا الصدور کے عہدے پر فائز تھے۔ دونوں کے تعلقات ابھی بحال نہیں ہوئے تھے۔ تاہم سرسید احمد خاں نے غالب کا استقبال کیا اور انھیں اپنا مہمان بنا کر گھر لے آئے۔ گھر پہنچ کر حسب عادت انھوں نے شراب کی بوتل نکالی اور اسے میز پر رکھ دیا۔ تھوڑی دیر بعد جب بوتل موجود نہ پائی تو گھبرا کر پوچھا، میری بوتل کیا ہوئی۔ اس پر سرسید احمد خاں غالب کو ایک کٹھری میں لے گئے جہاں بوتل رکھی تھی۔

”غالب نے بوتل اٹھائی تو دیکھ کر کہا کہ اس میں خیانت ہوئی ہے، کچ ٹاؤ کس نے پی ہے۔ حاکم نے کچ کہا ہے۔

واعتظا کیس جلوہ بر عراب و مہری کنند

چوں بہ خلوت می روند آں کار وگری کنند

سرسید فہم کر چپ ہو ہے۔ (76)

یوں برسوں کا نکدر جاتا رہا۔ مولانا آزاد نے لکھا ہے کہ مرزا کی پٹنن کی بھالی میں سرسید کا ہاتھ تھا۔ قرین قیاس ہے کہ یہ سب اس ملاقات کے بعد ہوا ہو۔ (77)



مثنوی چراغ دیر، عبادت خانہ ناقوسیاں و کعبہ ہندوستان

غالب نے ٹکٹ لے جاتے ہوئے بنارس میں قطع سفر کیا تھا۔ بنارس کی رنگینی و رونق کے

وہ بہت قائل تھے۔ بنارس سے کیجے جانے والے ایک خط میں لکھتے ہیں :

”اس شام گاہ کی دھڑکی کے دھڑ سے طم مسافرت دل سے محو ہو گیا اور اس بہ

خانے کے نکلا جانے ناقوس کی کلڑ سے دل مبہوم مجوم کر مبتلا وادفرہ دن

ہے۔ ایسا بدست ہوا کہ وارفتگی میں یاد وطن کی شمع بجھا دی۔ اگر یہ اہم مقدمہ

نیشن نہ ہوتا تو بے درنگ دین کو خیرباد کہتا اور تعلق توڑ ڈالتا اور مانتے پر قنوت اور

کلمے میں زمانہ ڈالتا اور اسی ہیئت کے ساتھ گنگا کے کنارے بیٹھا رہتا تا وقتیکہ

میرے جسم سے ہستی کی آرائش کی گرد وغل جاتی۔“ (78)

بنارس کے حسن و جمال اور جہد و جفا نے غالب کے ذہن پر جو نقش مرسم کیا اسے وہ زندگی بھر بھلا نہیں پائے۔ دلا خان سیاح کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

”بنارس کا کیا کہنا ہے۔ ایسا شہر کہاں پیدا ہوتا ہے۔ اچھائے جوانی میں میرا وہاں جانا ہوا۔ اگر اس موسم میں جہان ہوتا تو وہیں رہ جاتا اور اوجھ کو نہ آتا۔

عہادت خاتہ ناقہ سہاں است  
ہانا کعبہ ہندوستان ست“ (79)

(بنارس ناقہ سہاں کا عہادت خاتہ ہے، چنگ ہے ہندوستان کا کعبہ ہے)

غالب نے بنارس میں اپنے قیام کی یادگار مثنوی چراغ دیر رقم کی۔ غالب کی شاعری فدا پر ہی گارنا یہ کہے بغیر رہ نہیں سکیں کہ مثنوی کے عنوان کی ایک علامتی روحانی اہمیت بھی ہے۔ بنارس ہندوؤں کا مقدس شہر ہے اور اس شہر کے حسن پر مفتون غالب نے مثنوی کو ”چراغ دیر“ کا نام دیتے ہوئے گویا یہ بتایا ہے کہ بنارس اُس وسیع و عریض ”دیر“ کا چراغ ہے جس کا دوسرا نام ’ہندوستان‘ ہے: (80)

”بنارس سے حلقی ہر شے کو شاعر اپنی روایات کو برقرار رکھنے والے قدیم ہندوستان کے روپ میں دیکھتا ہے۔ بہار کی آرائیں گلاب کے پھولوں سے گندھے ہوئے برہمنوں کے جھربہ ڈھار سے کی گئی ہے اور خود آسمان، ایک ہندو کی پوشانی کی طرح شگرف اور طرح طرح کے دوسرے رنگوں سے کھیل اٹھا ہے۔“

دریں دہرہ دیرستان نیرنگ  
بہارش ایمن ست از گردن رنگ  
ہ تسلیم ہوائے آں چمن زار  
دوبچ گل بہاراں بست زار  
فلک راکشہ اش گر برہیں نیست  
پس ایں رکھتی موج شفق چوست

لیکن بنارس صرف ہندوؤں ہی کو عزیز نہیں ہے۔ آگے غالب کہتے ہیں کہ جیسے کعبہ مسلمانوں کے لیے مرکزِ جہاں کی حیثیت رکھتا ہے ویسے ہی بنارس میں بھی ہندوستانوں کے لیے ایک کشش ہے، چاہے وہ اللہ پر عقیدہ رکھتے ہوں یا مقدس

کتاب آدمی گزشتہ ہے، مہانتا ہر کو مانتے ہیں، آتش پرست ہیں یا گھٹیوں کی  
جھنکار پر بیسائیوں کے گرہا گھر میں عبادت کرتے ہیں:

سواش پاسے گنج مند پرستوں  
سراپائش فریاد گاہ مستوں  
عبادت خانہ ناقوسیان مست  
ہانا کعبہ ہندوستان مست

ہمارے کی حینائیں غالب کو ہے جتن کر دیتی ہیں۔ جاکر وہ خود ہمارے دل  
فریب ہیں، لیکن اپنے مذہب کے مطابق جوں کی پرستش بھی کرتی ہیں۔ اور  
ایک برہمن کے لیے پھر کے صنم کی پوجا کتنا مشکل کام ہوگا جبکہ اس کی ساری  
توجہ یہ زندہ صنم کھینچ لیتے ہیں۔

جانش را جوئے شعلہ طور  
سراپا نور ایزد چشم پر دور  
ز تپ بلور طیش آتش افرود  
نجانا مند پرست و برہمن سوز

جنت جیسی جہاں بخش آب و ہوا والا یہ دل فریب شہر اس عظیم دریائے گنگا کے  
کنارے آباد ہے، جس میں اشکان کرنے سے نہ صرف دلی مرادیں برآتی ہیں  
بلکہ سب باپ بھی دھل جاتے ہیں۔ آواگون کے لامتناہی چکر سے پاک مساف  
نکل جانے کے لیے دیرینہ سال بڑھے اپنے ٹھیک و ناقوان جسم کو اس بری  
کے پانی میں غوطہ دیتے ہیں تو دل فریب و شیرازیں رنگ رنگی ساڑیوں میں  
لبوں پانی میں چھیننے اڑتی ہوئی اٹھکھلیاں کرتی ہیں اور تمام رعنائیوں کے  
ساتھ کنارے پر ہوں نکلتی ہیں کہ پتلی ساڑی سے ڈھکے ہوئے ان کے قناسب  
بدن کی دل فریبی دکھانا ہو جاتی ہے:

رساندہ از اوایہ شست و شوے  
ہر موچے فوج آبروے  
ہر مستی موج را فرمودہ آرام  
ز نغزے آب را عکیدہ اہرام (81)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بنارس کوئی شاہد مست ہے جو صبح و شام آئینہ ہاتھ میں لیے گنگا ندی میں اپنا عکس دیکھنے میں مصروف ہے۔ بنارس کی خوبصورتی کا کیا کہنا، یہ شہر اپنی نظیر آپ ہے۔

مگر کوئی بنارس شاہدے مست  
دنگل صبح و شام آئینہ در دست  
پہ گنگل عکس تا پرتو گلن شد  
بنارس خود نظیر خوبین شد

بیدل دالے باب میں ہم یہ ذکر کر چکے ہیں کہ غالب کی مثنوی چراغ دیر بیدل کی مثنوی طور معرفت کی صدائے بازگشت ہے:

تعالی اللہ بنارس چشم بہ دور  
بہشت حرم و فردوس معصوم  
ڈاکٹر عبدالحی لکھتے ہیں کہ "طور معرفت" میں بیدل نے کہا تھا:  
"بہار زندگی مفت است درباب"

سوچنے سے تعلق رکھتا ہے کہ تیس سالہ غالب نے بنارس کا بہشت حرم اور فردوس معصوم دیکھا تو سرور و کیف کے جذبات کے ساتھ "طور معرفت" کی نگر اور اس کی ضمن کاری ان کے ذہن میں تازہ ہو گئی۔ (82)

غالب سوز و دلش کے لیے شرارے کے استعارے سے بار بار کام لیتے ہیں، ڈاکٹر عبدالحی کا خیال ہے کہ غالب نے شرار نوشتن کا محاورہ بیدل کے شرار کا شتن سے لیا تھا۔ مثنوی کا آغاز ہی شرار کے روشن اور متحرک پیکر خیالی سے ہوتا ہے اور اقسام بھی جہاں دوسری تنہا کی شمع کو روشن کیا ہے اسی پر ہوتا ہے۔ (83)

عکس با صور و مساز است امروز  
شموشی محشر راز است امروز  
رگ سنگم شرارے می نویم  
کب خاتم طہاری می نویم

شرار کا رشتہ آگ سے ہے جو ہندوؤں کے متبرک شہر بنارس میں پوجا کے تقدس سے

نسبت رکھتی ہے۔ یوں بھی شرر جہاں ترنا کی دوسری و تحریک و اضطراب کا نشان ہے، وہاں آزادی کی روشن و تابناک علامت بھی ہے۔ اختتام کا شعر ہے:

شرر آسا فنا آمادہ بردخیز

طعناں دامن و آزادہ بردخیز

غالب کی تخلیقی افتاد کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ رگ سنگ اور شرار کے یکسر خیالی غالب کی آزادی اور جدلیاتی تحریک کے نہایت معنی پرور اور ہمہ جہت استعارے ہیں، اور انہیں پر یہ بے مثال مثنوی ختم ہوتی ہے۔



### شوخی و بذلہ سنجی و آزادی

آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ غالب کی شوخی و طراقت بھی ان کی جدلیاتی وضع یا اشیاء یا واقعات کو منکوس کر کے ان کے منکس پہلو کو سامنے لانے کے عمل کا حصہ ہے۔ موضوع مشیت ایزدی کا ہونہ مذہب کے طور طریقوں کا، حسن و عشق کا، ہجر و وصال کا، جنت الفردوس یا جہنم کی آگ کا، احباب کا معاملہ ہو، بیوی بچوں یا گھر بار کا یا معشوق ستم پیشہ کی جفا و بے ادائیگی کا غالب جدلیاتی وضع کے عمل منکوس سے اس کے طریقہ پہلو کو سامنے لانے سے نہیں چوکتے۔ بذلہ سنجی کا کوئی نہ کوئی نکتہ انہیں سوجھ ہی جاتا ہے، زہر لب مسکراتے ہیں اور اپنی بات کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ ان کے جدلیاتی رویے میں ایک عجیب خوش طبعی، playfulness، کھلنڈ رہ پن یا دل لگی کا رویہ ہے جو بیدل میں یا اساتذہ میں سے کسی میں موجود نہیں۔ کسی کے یہاں اگر طنز ہے تو ساتھ ہی تلخی ہے؛ طراقت ہے تو ساتھ ہی قسطنطین یا مہکتا پن ہے۔ بے لوث حسن مزاج جس سے غالب بہرہ مند ہے ایک نادر و نایاب چیز ہے جو غالب کی خاص اپنی خصوصیت ہے۔ حالی نے بجا طور پر مرزا کو 'صیدان ظریف' کہا ہے۔ مرزا کا مسئلہ نفع و ضرر یا سود و زیاں کا نہیں۔ وہ اکثر ایک بے تعلق تماشائی کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ایک فلسفی کا قول ہے میں خدا میں یقین رکھتا ہوں اس لیے کہ کوئی منطق ایسی نہیں جو ثابت کر سکے کہ خدا ہے، کوئی منطق ایسی بھی نہیں جو

ثابت کر سکے کہ خدا نہیں ہے۔ یہ دنیا تھا شاگاہ ہے جس کے ہر منظر میں کوئی نہ کوئی برا عجیب پہلو ضرور ہے۔ مشرق وسطیٰ کی روایت میں مثلاً نصر الدین کا کردار ہے جو زندگی کے مشکل پہلو کو نشان زد کرتا ہے، جاپان کی زین روایت میں Hotel کا تصور ہے جسے ہنسا ہوا بدھ (Laughing Buddha) کہا جاتا ہے جو ہمہ وقت ہنسا رہتا ہے۔ اگر فارسی اردو کی ایک ہزار برس کی روایت میں کوئی Hotel ہے تو وہ غالب ہیں۔ روایت ہے کہ مثلاً نصر الدین ہندوستان آکر فقیر ہو گیا اور کشتی لپیٹ لی۔ مراد جی ڈیسائی کا زمانہ تھا انھوں نے مثلاً کو دیکھ کر تعجب سے پوچھا ”مثلاً تم بھی ...“ مثلاً نے کہا، ”یہاں کے صوفیوں سنتوں کو دیکھ کر یقین ہوتا ہے کہ خدا ہے۔“ مراد جی کو اپنے تقویٰ اور زہد و اتقا پر بہت ناز تھا۔ مراد جی نے پوچھا، ”تو مجھے دیکھ کر کیا یقین ہوتا ہے۔“ مثلاً نے کہا، ”یقین ہوتا ہے کہ کبھی کبھی خدا سے بھی غلطی ہو جاتی ہے۔“

اتنی بات تو معلوم ہے کہ بذلہ نجی و لائق و ظرائف اکثر کثرتِ آفرینی سے یا بات کو بات سے مقلوب کر دینے سے قائم ہوتے ہیں یعنی معمول کے رخ کو پلٹ دینے سے، یہ بمنزلہ اصول کے ہے جس کا وار خالی نہیں جاتا۔ لیکن جو چیز دوسروں کے یہاں خال خال ہے غالب کے یہاں جدلیاتی وضع کے باعث نہ صرف ان کی تقلید کا لازمہ ہے بلکہ ان کے روزمرہ رویہ کا بھی لازمہ ہے جس کی چھوٹ ہر ہر چیز، یہاں تک کہ دوست احباب، دربار و بازار، عبادت و عقیدت، نشست و برخاست، باہمی رشتوں، آہمی برتاؤ، خورد و نوش، لباس و پوشاک، رہن سہن، گھر بار، امور خانہ داری، بیوی بچوں سب پر پڑتی ہے۔ ان کی طبیعت کو یا ہمہ وقت شرفی و طرافت سے بھری رہتی ہے۔ اردو کی پوری روایت میں اس نوع کی بے لوث عرفیات وضع پر قادر ایسا کوئی دوسرا شخص نہ نکلے گا۔ حالی کہتے ہیں:

”حسن بیان، حاضر جوابی اور بات میں بات پیدا کرنا مرزا کی خصوصیات میں

تھا۔ ان کو ہمارے حیوانِ تامل کے حیوانِ طریف کہا جائے تو بجا ہے۔ .. مرزا

کی طبیعت میں شرفی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار میں سر بھرے ہوتے



مرزا کی اہلیہ امراۃ حکم صوم و صلوات کی پابند اور متقی و دیندار خاتون تھیں۔ سات بچے ایک کے بعد ایک پیدا ہوئے لیکن کوئی بھی دو برس سے زیادہ نہ جیا۔ مرزا کے ساتھ ان کی قسمت میں بھی ڈکھ جھیلنا اور کڑی آزمائشوں سے گزرنا لکھا تھا۔ مرزا جس طرز بود و باش کے آگرہ میں عادی ہو چکے تھے، دہلی میں بھی وہ اسی رئیسانہ ٹھانڈھ بات سے رہتے، سے نوشی کرتے، قمار بازی کرتے، بیش و طرب کی محفلوں میں شرکت کرتے۔ مجبوراً بیوی نے ان کے کھانے پینے کے برتن ناپاک سمجھ کر الگ کر دیے۔ ایک دن مرزا جوتے سر پر رکھ کر کھڑے ہو گئے۔ حکم نے متحجب ہو کر پوچھا: "یہ کیا؟" مرزا نے کہا "گھر تو اب مسجد ہو گیا، تو پھر قدم بھی رکھوں تو کہاں رکھوں اور کروں تو کیا کروں۔"

علاء الدین خاں خلائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"ساتویں رجب 1225 ہجری کو میرے واسطے حکم دوام جس (یعنی شجاع) صادر ہوا۔ ایک بھڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔" (85)

حالی لکھتے ہیں:

"ایک دفعہ مرزا مکان بدلنا چاہتے تھے۔ ایک مکان آپ خود دیکھ کر آئے، اس کا دیوان خانہ تو پسند آگیا، مگر مجلسرا خود نہ دیکھ سکے۔ گھر پر آکر اس کے دیکھنے کے لیے بی بی کو بھیجا۔ وہ دیکھ کر آئیں تو ان سے پسند ناپسند کا حال پوچھا۔ انہوں نے کہا اس میں تو لوگ بٹا جاتے ہیں۔ مرزا نے کہا کیا دنیا میں آپ سے بھی بدھ کر کوئی بلا ہے۔" (86)

رمضان اور روزوں کے بارے میں بھی ان کے ایسے کئی واقعات مشہور ہیں، حالی

لکھتے ہیں:

"ایک دفعہ جب رمضان گزر چکا تو قلعہ میں گئے۔ بادشاہ نے پوچھا، مرزا تم نے کتنے روزے رکھے۔ عرض کیا چار و مرشد ایک نہیں رکھا۔" (87)

شاید ایسے ہی کسی موقع پر ذیل کا قطعہ دربار شاعری میں پڑھا گیا جس میں تنخواہ کا

تقاضا بھی ہے۔

اظہار صوم کی کچھ اگر دستگاہ ہو اس شخص کو ضرور ہے روزہ رکھا کرے جس پاس روزہ کھل کے کھانے کو کچھ نہ ہو روزہ اگر نہ کھائے تو ناجار کیا کرے (88)

ایک دوست کو رمضان میں لکھتے ہیں:

”دھوپ بہت تیز ہے روزہ رکھتا ہوں مگر روزے کو بھلاتا رہتا ہوں۔ بھی پانی پی لیا، بھی ٹھٹھ پی لیا، بھی کوئی ٹکڑا روٹی کا کھا لیا۔ یہاں کے لوگ جب فہم رکھتے ہیں میں تو روزہ بھلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ تو روزہ نہیں رکھتا۔ یہ نہیں سمجھتے کہ روزہ نہ رکھنا اور چیز ہے اور روزہ بھلنا اور بات ہے۔“ (89)

غدر کے بعد جب پنشن بند تھی لوگ حال پوچھنے کو خط لکھتے تھے۔ میر مہدی کو جواب میں لکھتے ہیں:

”میں اب رزاق بیٹے کا واجب دیکھ کر آگیا ہے اس طرف سے خاطر جمع رکھتا۔ رمضان کا مہینہ روزے کا کھا کر کاٹا آگے خدا رزاق ہے، کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے۔“ (90)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان سب میں کچھ نہ کچھ جدائیاتی نکتے ہیں۔ یہ وضع چونکہ مرزا کی افکار و مزاج کا حصہ تھی مرزا کو اس کے لیے کوئی خاص تردد نہ کرنا پڑتا تھا۔ معا کوئی نکتہ یا پہلو سوچا جاتا تھا۔ جدائیاتی وضع حاضر جوانی اور بڑا بچہ کی بھی جان ہے۔ ایسے شبیوں واقعات تذکرہ نگاروں نے لکھے ہیں:

شراب کے بارے میں مرزا کے بہت سے لطائف و عرائف مشہور ہیں۔ حالی لکھتے ہیں:

”ایک شخص نے ان کے سامنے شراب کی نہایت خدمت کی اور کہا کہ شراب غوار کی دعا قبول نہیں ہوتی۔ مرزا نے کہا بھائی جس کو شراب میسر ہے اس کو کیا چاہیے جس کے لیے دعا مانگے۔“ (91)

ایک خط کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

”بے سے تھک دو کتب من خاتمہ روانی، سر دست ہوا آتش ہے اور کھائی میر مہدی صبح کا وقت ہے۔ جاڑا خوب پڑ رہا ہے۔ آگیا نہیں سامنے رکھی ہوئی

ہے۔ وہ حرف لکھتا ہوں، ہاتھ تاپتا جاتا ہوں۔ آگ میں گرمی کبھی مگر وہ آتش  
سپال کہاں کہ جب وہ جڑے ہلے فوراً رگ و پنے میں دوڑ گئی۔ دل توانا  
ہو گیا، دماغ روشن ہو گیا، نفس ناطق کو تاجہ ہم پہنچا۔ ساقی کوڑ کا بندہ اور نقش  
لب !!! ہائے غضب ہائے غضب۔ (192)

کل کے لیے کر آج نہ سخت شراب میں

یہ سوہ غنن ہے ساقی کوڑ کے باب میں

حالی اپنے ورع و اتقا کی وجہ سے نے نوشی کو گوارا بنا کر پیش کرتے ہیں اور مرزا کے  
'احتیاط و اعتدال' پر خاصاً زور دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں وہ اپنے فعل پر سخت تادم تھے مگر انھوں  
نے کبھی اس پر پردہ نہیں ڈالا۔ نذر کے بعد جبکہ بخش بند تھی اور دربار میں شریک ہونے کی  
اجازت نہ ہوئی تھی، پنڈت موتی لال میر منشی لطفعلی پنجاب مرزا صاحب سے ملنے کو آئے۔  
حالی لکھتے ہیں:

”کچھ بخش کا ذکر چلا۔ مرزا صاحب نے کہا، ”تمام عمر میں ایک دن شراب نہ  
ہی ہوتا کافر، اور ایک دفعہ نماز پڑھی ہو تو گنہگار، پھر میں نہیں جانتا کہ سرکار نے  
کس طرح مجھے باغی مسلمانوں میں شمار کیا۔“ (193)

تذکرہ نویس لکھتے ہیں کہ حج سے لوٹنے کے بعد شیفتہ نے نے نوشی سے توبہ کر لی  
تھی۔ مشہور ہے کہ چاروں میں ایک دن غالب کو شغل سے نوشی میں مصروف دیکھ کر انھوں  
نے کہا کہ شریعت کے احرام سے اب وہ شراب سے پرہیز کرتے ہیں۔ غالب نے سادگی  
سے متعجب ہو کر پوچھا، ”کیا چاروں میں بھی؟“

اسی طرح کی بہت سی روایتیں ہیں، کچھ کو درج کیا جاتا ہے اس گزارش کے ساتھ کہ  
نگاہ اس پر رکھی جائے کہ غالب کس خوبی سے اپنے ذہن کے جدائیاتی تقاضے سے یا تو  
صورت حالات کو متقلب کر دیتے ہیں یا بات کو پلٹ کر نیا مفہوم قائم کر دیتے ہیں یا محض  
کسی لفظ یا فعل یا حرف کو گردش میں لا کر اسی سیاق میں معنی کو الٹ کر شوخی و انبساط کا پہلو  
نکال لیتے ہیں۔ ذیل کی روایتیں حالی کی بیان کردہ ہیں۔

آم سے مرزا کی رغبت مشہور تھی۔ ملاحظہ ہو مرزا نے ایک لفظ بھی نہیں بدلا تھا۔  
 ”چٹک“ کے لاحقہ سے اسی جملہ کو پلٹ دیا ہے:

”حکیم رضی اللہ عنہ خاں جو مرزا کے نہایت دوست تھے ان کو آم نہیں بھاتے تھے۔ ایک دن وہ مرزا کے مکان پر برآمدے میں بیٹھے تھے اور مرزا بھی وہیں موجود تھے۔ ایک گدھے والا اپنے گدھے لیے ہوئے گلی سے گزرا۔ آم کے چمکے پڑے تھے، گدھے نے سنا کر چھوڑ دیے۔ حکیم صاحب نے کہا دیکھیے آم ایسی چیز ہے جسے گدھا بھی نہیں کھاتا۔ مرزا نے کہا چٹک گدھا نہیں کھاتا۔“ (94)

”ایک روز دو پہر کا کھانا آیا، اور دسترخوان بچھا، برتن تو بہت سے تھے مگر کھانا نہایت قلیل تھا مرزا نے مسکرا کر کہا، ”مگر برتنوں کی کثرت پر خیال کیجیے تو میرا دسترخوان زیادہ کا دسترخوان معلوم ہوتا ہے، اور جو کھانے کی مقدار کو دیکھیے تو باوجود کم۔“ (95)

”مولوی امین الدین کی کتاب ’قاطع قاطع‘ کا جواب مرزا نے یکم نہیں دیا کیونکہ اس میں قس اور ناشائستہ الفاظ کثرت سے تھے۔ کسی نے کہا حضرت! آپ نے اس کا یکم جواب نہیں لکھا، مرزا نے کہا، ”اگر کوئی گدھا تمہارے لات مارے تو کیا تم بھی اس کے لات مارو گے؟“ (96)

”ایک صحبت میں مرزا میر تقی کی تعریف کر رہے تھے۔ شیخ ابراہیم ذوق بھی موجود تھے، انہوں نے سودا کو میر پر ترجیح دی۔ مرزا نے کہا، ”میں تو تم کو میری صحبت تھا مگر اب معلوم ہوا کہ آپ سودائی ہیں۔“ (97)

”جب نواب یوسف علی خاں کا انتقال ہو گیا اور مرزا تعویذ کے لیے دام پور گئے، اس کے بعد نواب کلب علیخان کا نواب ظفرت گورنر سے ملنے کو بریلی جانا ہوا۔ ان کی روانگی کے وقت مرزا بھی موجود تھے چلنے وقت نواب صاحب نے معمولی طور پر مرزا صاحب سے کہا، ”خدا کے سپرد،“ مرزا نے کہا، حضرت، خدا نے تو مجھے آپ کے سپرد کیا ہے آپ پھر الٹا مجھ کو خدا کے سپرد کرتے ہیں۔“ (98)

”ایک دن سید مرزا مرحوم شام کو چلے آئے۔ جب تھوڑی دیر صبر کر وہ جانے گئے تو مرزا خود اپنے ہاتھ میں شعلہ لے کر نکلتے ہوئے لب فرش تک آئے، تاکہ روشنی میں جوتا دیکھ کر جان لیں۔ انھوں نے کہا قبلہ و کعبہ آپ نے کیوں تکلیف فرمائی؟ میں دینا جوتا آپ پہن لیتا۔ مرزا نے کہا، ”میں آپ کا جوتا دکھانے کو شعلہ نہیں لایا، بلکہ اس لیے لایا ہوں کہ انھیں آپ میرا جوتا نہ پہن جائیں۔“ (99)

ملاحظہ ہو معمولی سے اسم یا فعل کی گردش سے مرزا کیا مزاح پیدا کرتے ہیں :

”میر مہدی پورچ بیٹھے تھے، اور مرزا چنگ پر پڑے ہوئے کراہ رہے تھے۔ میر مہدی پاؤں دابنے لگے۔ مرزا نے کہا، بھی تو سید زادہ ہے۔ مجھے کیوں گنہگار کرتا ہے؟ انھوں نے نہ مانا، اور کہا آپ کو ایسا ہی خیال ہے تو ہر دابنے کی اُہرت دے دیجیے گا۔ مرزا نے کہا، ہاں اس کا مٹا لکھ نہیں۔ جب وہ ہر داب بچے تو انھوں نے اُہرت طلب کی۔ مرزا نے کہا، بھیجا کیسی اُہرت؟ تم نے میرے پاؤں دابے، میں نے تمہارے پیچھے دابے، حساب برابر ہوا۔“ (100)

”جو شخص اُن کے مکان پر آتا تھا وہ بھی اس کے مکان پر ضرور جاتے تھے۔ ایک روز کسی سے مل کر نواب مصطفیٰ خاں مرحوم کے مکان پر آئے۔ میں بھی اس وقت وہاں موجود تھا، نواب صاحب نے کہا آپ مکان سے سیدھے نہیں آتے ہیں یا نہیں اور بھی جاتا ہوا تھا، مرزا نے کہا مجھ کو اُن کا ایک آنا دینا تھا، اس لیے اول وہاں گیا تھا وہاں سے یہاں آیا ہوں۔“ (101)

قاطع برہان کے بعد لوگ انھیں گالیوں سے بھرے خط لکھتے تھے۔ چٹھی رساں خط دے گیا تو لٹافہ حالی کو دیا کہ کھول کر پڑھو۔ خط قش و دشام سے بھرا ہوا تھا، حالی کو ترس ہوا تو ان کے ہاتھ سے چھین کر خود پڑھا۔ ملاحظہ ہو مرزا گالی کو ردِ تھکیل کر کے پلٹ دیتے ہیں اور نفیم کے وار کو کیسے بیکار کرتے ہیں :

”اس میں ایک جگہ اس کی گالی بھی لکھی تھی، مسکرا کر کہنے لگے کہ ”اُو کو گالی دینی بھی نہیں آتی۔ ہڈے یا اوجھل آدمی کو بھنی کی گالی دیتے ہیں، تاکہ اس کو غبرت آئے۔ جو ان کو جوہ کی گالی دیتے ہیں کیونکہ اس کو جوہ سے زیادہ غفلت

ہوتا ہے۔ بچے کو ماں کی گالی دیتے ہیں کہ وہ ماں کے برابر کسی سے مانوس نہیں ہوتا۔ یہ قلم سابق جو بہتر سال کے بڑھے کو ماں کی گالی دیتا ہے اس سے زیادہ کون بےوقوف ہوگا؟ (102)

”جب مرزا قید سے چھوٹ کر آئے تو میاں کالے صاحب کے مکان میں آکر رہے تھے۔ ایک روز میاں کے پاس پہنچے تھے، کسی نے آکر قید سے چھوٹنے کی مبارک باد دی، مرزا نے کہا، کون بھڑوا قید سے چھوٹا ہے؟ پہلے گورے کی قید میں تھا اب کالے کی قید میں ہوں۔“ (103)

یہاں گورے سے کالے کر کے قید کی نسبت کو پلٹ دیا ہے۔

”سب سے اخیر مکان جس میں ان کا انتقال ہوا۔ حکیم محمود خاں مرحوم کے دیوان خانے کے متصل مسجد کے عقب میں تھا جس کی نسبت وہ کہتے ہیں:

مسجد کے (میرساہ) اک گھر ڈالیا ہے یہ بدلا کینڈ ہسایہ خدا ہے (104)

مرنے سے پہلے انھوں نے اپنی وفات کا مادہ تاریخ خود لکھا تھا جس میں 1277 لکھتے تھے۔ اتفاق سے اسی سال شہر میں وبا آئی مگر مرزا بچ گئے۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”ہماں 1277ء کی بات مللا نہ تھی مگر میں نے وہائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا، واقعی اس میں میری کسر شان تھی۔ بعد رفع قضا ہوا کے کچھ لیا ہائے گا۔“ (105)

حالی لکھتے ہیں:

”اگرچہ یہ محض ایک فہمی کی بات نکلی ہے۔ مگر ان کی طبیعت کا اقتضا اس سے صاف بھسکتا ہے۔“ (106)

مرزا کی جس طوہی کی طرف حالی طبیعت کا اقتضا کہہ کر اشارہ کر رہے ہیں، وہی جدلیاتی افتاد و مزاج ہے جو روش عام سے ہٹ کر ہے، بات سے بات پیدا کرنا، طرحی، بذلہ سنجی، نکتہ رسی اور لطافت کا حق ادا کرنا اسی نسبت سے ہے۔ غور کا مقام ہے کہ جب روزمرہ کے عام واقعات میں یہ کیفیت ہوگی تو تخلیق کی سطح پر چراغاں اور مشرار کا شعلہ کا

سہاں کیونکر نہ ہوگا۔

شہنشاہ و بذلہ سخی کی بحث اور کچھ مثالیں جو اوپر دی گئیں ضمنی تھیں، لیکن ضروری بھی تھیں کہ مرزا کی شخصیت کا یہ بھی خاص رخ ہے جو ان کے جدلیاتی مزاج کا حصہ ہے۔ ہم پھر زندگی کے واقعات کی طرف پلٹتے ہیں اور آخری پڑاؤ کا رخ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ اس دور میں بھی ایک کے بعد ایک کس طرح غالب نے برابر شہنشاہ و مصاصب کا سامنا اپنی جدلیاتی وضع اور خندہ پیشانی سے کیا اور شرف انسانی، آزادی اور علوئے نفس پر آٹک نہ آنے دی۔



انقلاب 1857: ہے موجزن اک قلزم خوں کاش یہی ہو

ہنگامہ سہ ستاون سے پہلے کے کچھ برسوں میں لال قلعہ میں کئی غیر متوقع چیزیں رونما ہوئیں، انگریزوں کی ذل اندازی خاصی بڑھ گئی تھی۔ 1853 میں ملکاف کا اچانک انتقال ہو گیا۔ مورخین بتاتے ہیں کہ ایلینڈ اور ملاس کی موتیں بھی انھیں دلوں ہوئیں جنھوں نے ولی عہد کے تعین میں دلچسپی لی تھی۔ (یاد رہے کہ نواب محسن الدین خاں کی پھانسی کے بعد ان کی بیوہ شہزادہ فتح الملک کے نکاح میں آئی تھیں) ان ولی عہد کا بھی ملکاف سے پہلے اچانک انتقال ہو گیا۔ بادشاہ کی بیوی زینت محل اپنے بیٹے جواں بہت کی تخت نشینی کے لیے راستہ صاف کر رہی تھیں۔ سازشوں کا بازار گرم تھا۔ تاریخ کیا کروٹ لے گی کسی کو خبر نہ تھی۔ غالب نے اس زمانے میں نواب رامپور کو جو خط لکھے وہ چاک کر دیے گئے، صرف ان کے خالی لفافے تحافظ خانہ کی فائیلوں میں یاد دلانے کو باقی رہ گئے ہیں۔<sup>(107)</sup> 22 مئی 1853 کے دہلی اردو اخبار میں غالب کی غزل 'ہا زبیر' اخطال ہے دنیا مرے آگے... ' شائع ہوتی ہے<sup>(108)</sup> جس کا "فیش بنی کا حیران کر دینے والا دردناک لہجہ"<sup>(109)</sup> مرزا کی جدلیاتی فکر کی جولانی کا موجد ہے۔ تاریخ ایک عبوری دور کو اپنے لبہ سے رقم کر رہی ہے، ایک تماشا ہے کہ شب و روز ہورہا ہے، تخت و تاج تاریخ کی ٹھوکروں میں چڑے ہیں، اور گب سلیماس ہو کہ اعجاز مسما، کسی چیز کی کوئی وقعت نہیں، ہاتھوں میں دم ہو نہ ہو پچانے صہبا کی گردش

لازوال ہے، ایک قلم خوں ہے کہ موج زن ہے۔ چشم جبروت دیکھ رہی ہے کہ جو کل تک اورنگ نشین تھے آج نان شبینہ کے محتاج پھر رہے ہیں، کفر و ایمان سب بے معنی و مبہوم ہو کر رہ گئے ہیں، کعبہ پیچھے ہے، کلیسا آگے، تاریخ کشاکش روزگار کی ایسی دلدوز داستان کہہ رہی ہے کہ کسی کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ کل کیا ہونے والا ہے :

بارِ چہرہ اطفال ہے دنیا مرے آگے  
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے  
اک کھیل ہے اورنگِ سلیمان مرے نزدیک  
اک بات ہے اجازِ مسیحا مرے آگے  
نور نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور  
نور وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے  
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے  
کھیتا ہے نہیں خاک پہ دریا مرے آگے  
پھر دیکھے اندازِ گلِ انشائی گنتار  
رکھ دے کوئی پیمانہ صہبا مرے آگے  
ایساں مجھے روکے ہے جو کہینے ہے مجھے کفر  
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے  
ہے موج زن اک قلم خوں کاش جی ہو  
آتا ہے ابھی دیکھے کیا کیا مرے آگے

غدر کے زمانے میں غالب پر جو بقی وہ ایک الگ داستان ہے۔ کئی موقعوں پر اگر انھوں نے اپنی جدلیاتی وضع سے کام نہ لیا ہوتا تو یا وہ زندہ نہ بچے ہوتے یا مزید مصیبتوں میں گھر گئے ہوتے۔ منجملہ سخت تکالیف اور شدائد کے جو مرزا کو جھیلنا پڑے، فتح دہلی کے بعد کچھ گورے ان کے مکان میں گھس آئے اور کرنل برن کے روہرو جو وہیں قریب حاجی قطب الدین سوداگر کے گھر پر مقیم تھے پیش کیا۔ حاجی لکھتے ہیں :



”جب مرزا کرل بدن کے دو برو گئے تو اس وقت کھانا پیاغ ان کے سر پہ تھی۔ انھوں نے مرزا کی وضع دیکھ کر پوچھا کہ دل تم مسلمان؟ مرزا نے کہا آدھا۔ کرل نے کہا، اس کا کیا مطلب، مرزا نے کہا ”شراب پیتا ہوں، سور نہیں کھاتا۔“ کرل یہ سن کر ہنسنے لگا۔ پھر مرزا نے وزیر ہند کی چٹھی جو حکم معظفہ کے مدعید قصیدے کی رسید اور جواب میں آئی تھی، دکھائی۔ کرل نے کہا، تم سرکاری خط کے بعد پھاڑی پر کیوں نہ حاضر ہوئے؟ مرزا نے کہا ”میں چار کھاروں کا امیر تھا، وہ چاروں مجھے چھوڑ کر بھاگ گئے، میں کیونکر حاضر ہوتا؟“ کرل نے نہایت مہربانی سے مرزا اور ان کے تمام ساتھیوں کو رخصت کر دیا۔ (۱۱۰)

اس مقام پر مرزا اپنی کتاب دخیو میں لکھتے ہیں:

”کچ بات کا چھپانا آزادوں کا کام نہیں ہے۔ میں آدھا مسلمان کہ جس طرح قہر کیش دولت سے آزاد ہوں اسی طرح بدنامی اور رسولی کے خوف سے وارستہ ہوں۔ میری مدت سے یہ عادت تھی کہ رات کو فرنجی کے سوا کچھ کھانا پیتا نہ تھا۔ اور اگر وہ نہ ملتی تھی تو مجھ کو نیند نہ آتی تھی، اگر جو افراد، خدا دوست، خدا شناس، دریا دل میٹھل داس ہندوستانی شراب جو رنگ میں فرنجی سے مشابہ، اور یو میں اس سے بھلا تھی مجھے نہ بھیجتا تو میں ہرگز جاہل نہ ہوتا اس کے بعد یہ نہائی نکھی ہے۔ از دیر دلم ولید زہر در سے بھست از بادۂ تاب یک دو ساغر سے بھست فروزانہ میٹھل داس نکشید بہ من آئے کہ برائے خود سکندر سے بھست چونکہ اس وقت مسلمانوں سے شہر خالی ہو گیا تھا، مرزا کے ہندو دوستوں کے سوا جو ان کے پاس برابر آتے رہتے تھے، اور ہر طرح سے ان کی ٹھکانہ کرتے تھے، کوئی ان کا حضور نہیں رہا تھا۔“ (۱۱۱)

غالب کے اس دعوے کے باوجود کہ وہ بغاوت کے زمانے میں دربار سے دور رہے، حقیقت یہ ہے کہ وہ دربار آتے جاتے رہے۔ انھوں نے دربار سے قطع تعلق نہیں کیا اور برابر حالات پر نظر رکھے ہوئے تھے۔ ۱۴ جنوری ۱۸۵۸ کو عین اپنی ہدایاتی روش کے مطابق انھوں نے نواب رامپور کو لکھا:

”اس ہنگامہ میں اپنے کو میں نے دربار سے الگ ہی رکھا، لیکن اس اندیشے

سے کہ اگر یک قلم حکم آمیزش کرتا ہوں تو کہیں میرا کمر تاج نہ کر دیا جائے  
اور خود میری جان کو خطرہ لاحق نہ ہو جائے، میں باطن میں، بیگانہ اور بظاہر آشنا  
ہوں۔ (۱۱۲)

حقیقت یہ ہے کہ غالب کے خاص الخالص و مساز و رفیق مولانا فضل حق خیر آبادی  
نے غدر کے فتوے پر دستخط کیے تھے، اور غالب سے قریبی تعلق رکھنے والے بہت سے  
احباب اور شاگردوں نے بغاوت میں حصہ لیا تھا۔ اور تو اور غالب نے سکے شعر بھی کہا تھا  
اور دربار میں پیش بھی کیا تھا۔ انگریزوں کے پاسوں گوری شکر اور جیون لال کی رپوٹوں  
میں مرزا کی قلعہ کی آمد و رفت اور سکے شعر پیش کرنے کی شہادتیں درج تھیں جن کی بنا پر  
فتح دہلی کے بعد غالب کے بار بار انکار کے باوجود، بطور سزا ان کا دربار موقوف اور عیش بند  
کردی گئی۔ یہ داستان خاصی پیچیدہ اور احمقہانک ہے۔ غالب نے جو ہاتھ بڑ مارے اور  
اپنے دفاع میں جو وضع اختیار کی اس میں ان کا جدلیاتی انداز صاف نظر آتا ہے۔ یوسف مرزا  
کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”وہ دلی اردو اخبار کا پڑھا کر مل جائے تو بہت مفید طلب ہو ورنہ خیر یکم نقل  
خوف و خطر نہیں ہے۔ حکام صدر ایسی باتوں پر نظر نہ کریں گے۔ میں نے سکے  
کہا نہیں، اگر کہا تو اپنی جان اور حرمت بچانے کو کہا۔ یہ گناہ نہیں اور اگر گناہ  
ہے بھی تو کیا ایسا سنگین ہے کہ محکمہ معارف کا اشتہار بھی اس کو نہ مٹا سکے۔ سبحان  
اللہ! گولہ انداز کا بارود بنانا اور تو جیسے لکائی اور بنگ گھر اور میگزین کا لونا معاف  
ہو جائے اور شاعر کے دو مصرعے معاف نہ ہوں۔“ (۱۱۳)

ملاحظہ ہو کہ وہ سکے شعر کہنے سے انکار بھی کرتے ہیں اور اقرار بھی، وہ یہ بھی کہتے ہیں  
کہ انھوں نے سکے نہیں کہا اور اگر کہا تو اپنی جان و حرمت بچانے کو کہا، نیز یہ کہ کیسا انصاف  
ہے کہ گولہ انداز کا گولہ بارود بنانا اور میگزین لونا معاف ہو جائے اور شاعر کے دو مصرعے  
معاف نہ ہوں۔ یہ جدلیاتی روش اس سیاق میں ہر جگہ بروئے کار آتی ہے اور نمایاں ہے۔  
سکے شعر کا کہنا نہ کہنا سچائی کا ایک ہی عرصہ ہے جہاں سیاہ سفید میں اور سفید سیاہ میں مدغم  
ہو جاتا ہے، یہ دو الگ الگ نہیں ہیں۔ غالب کا جدلیاتی ذہن انتخابات کی سادگی کا دلداد

نہیں، وہ بچ کے دھندلے خطے (grey area) کی کشاکش کی برقی رو میں جاگزیں ہے جہاں طرفیں کھلی ہوئی ہیں، میکا کی تحلیل ضروری نہیں، حقیقت ایک تناقض ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ جو سک ان سے منسوب کیا جا رہا تھا وہ ان کا نہیں تھا لیکن ایک سک شعر انھوں نے واقعی کہا بھی تھا جو نشان زد ہو چکا ہے۔ گوری شکر نے جو سک شعر غالب سے منسوب کیا تھا وہ حافظ غلام رسول دیران، شاگرد ذوق کا کہا ہوا تھا لیکن جیون لال کی رپورٹ میں جو سک شعر مرزا نوشہ کے نام سے درج تھا وہ غالب ہی کا کہا ہوا تھا، 'مرزا نوشہ' غالب ہی کا لقب تھا۔ یہ دونوں سک شعر دریافت ہو چکے ہیں۔ غالب کا کہا ہوا سک شعر یہ تھا:

بر در آفتاب و قمر باد  
سکے زد در جہاں بہادر شد (114)

دردار اور بخشش کی بھائی میں ایک زمانہ لگ گیا۔ غالب میں اب وہ انگلا سا دلویلہ باقی نہیں رہا تھا۔ تھوڑی سی خواہش اگر تھی بھی تو اس کشاکش اور انتظار میں جاتی رہی۔ یہ صد مات گویا غالب کی آزمائش کی ایک اور کڑی تھی۔ ان دردناک دنوں میں جب گھر کے گھر بے چراغ اور محلے کے محلے دیران پڑے تھے، غالب ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میں جس شہر میں ہوں اس کا نام بھی دلی اور محلہ کا نام طہاران کا محلہ ہے، لیکن ایک دوست اس محلے کے دوستوں میں سے نہیں چلا جاتا۔ مبالغہ نہ جانتا میر خریب سب گل گئے۔ جو وہ گئے تھے وہ ٹالے گئے۔ گھر کے گھر بے چراغ پڑے ہیں۔" (115) (ہمام میر مہدی مہر ج)

چاندنی چوک میں جگہ جگہ پھانسیاں لگی ہوئی تھیں، علاء الدین علائی کے نام ایک خط میں یہ قطعہ ان دنوں کی نہیں بن کر رہ گیا ہے: (116)

ہم کہ قتل مارے یہ ہے آج	بر	بلیغور	انگشاں	کا
گھر سے بازار میں نکلے ہوئے	لہرہ	ہوتا ہے	آپ	انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ چلتی ہے	گھر	ہا ہے	موند	زنداں کا
ہر دلی کا وزہ وزہ خاک	کھینچ	خوں ہے	ہر	مسلمان کا

کوئی داس سے نہ آئے یاں تک آدمی داس نہ جانے یاں کا  
 گاہ جل کر کیا کیے شکوہ سوزش داغ ہائے پنہاں کا  
 اس طرح کے وصال سے یارب کیا نئے دل سے داغ بھراں کا  
 جدلیاتی وضع غالب کی تھک چکی تھی، اور فکر کا نشان تھی، حالات کا فطاری ایسا تھا کہ کوئی دم  
 نہیں مار سکتا تھا۔ ہر گویاں تھکے کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے روایتی اور حاضی کے غم میں مر رہا ہوں، انگریز کی  
 قوم میں سے جو ان درہیاء کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے اس میں کوئی میرا  
 امید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا دوست، کوئی میرا یار اور کوئی میرا  
 شاکر۔ ہندوستانوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاکر، کچھ معشوق، سو وہ  
 سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے جو اتنے  
 عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کی زبانت کیونکر نہ دھواں ہو۔ ہائے اتنے یار مرے کہ  
 جواب میں مردوں کا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا۔“ (117) (خام تھک)

تھکے کی سنبھال جان کی کاہلی اچھی نہیں چھپی تھی، مرزا کی آنکھوں میں وہی دردناک  
 عکس خیالی تھے جو خواب میں بھی بے چین کر دیتے ہوں گے۔

”اس کاہلی کی مثال جب تم پر نکلتی کہ تم یہاں ہوتے اور بیکاتے قلعہ کو بھرتے  
 چلتے دیکھتے، صورت نامہ دوہنتے کی سی اور کپڑے میلے، پائے لیر لیر، جوتی  
 ٹوٹی۔“ (118)

علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں:

”اے میری جان یہ وہ دلی نہیں جس میں تم پیدا ہوئے ہو، وہ دلی نہیں ہے،  
 جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھتے آتے تھے۔ وہ دلی نہیں  
 ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں۔ ایک گھپ ہے  
 معزول بادشاہ کے ذکر جو ہتھیار لٹکتے ہیں وہ پانچ پانچ روپے میوہ پاتے ہیں،  
 انات میں سے جو بھڑن ہیں وہ کشتیاں اور جوا میں کسبیاں۔“ (119)

خستہ و نشتہ، رنجور و دردمند: جدلیاتی نثر پارے

ہم اپنے بحث میں یہاں وہاں غالب کی نثر سے استفادہ کرتے آئے ہیں۔ لیکن غالب کی جدلیاتی وضع اور آزادی و وارستگی کی بحث میں بعض خطوط اس نوع کے ہیں کہ انھیں ان کی اپنی حیثیت سے لینے اور دیکھنے پر کہنے کی ضرورت ہے۔ کئی بار دوسرے سیاق میں آکر معنیاتی حصر اور حصر کسی اور پر چمکائیں میں آجاتی ہے یعنی بے لوث نہیں رہتی۔ غالب اپنی شاعری میں تو حد کمال پر پہنچے ہی ہیں، نثر میں بھی ان کی سرکاری کا جواب نہیں۔ حالی نے ان کی نثر پر جو لکھ دیا ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ یہاں فقط یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ غالب کے تخلیقی ذہن کی ہدایت جس طرح شاعری میں کارگر ہے اور معنی آفرینی و آزادی و وارستگی کا چراغاں کرتی ہے، ویسا ہی تخلیقی تفاعل نثر میں بھی ہے۔ انھیں ہے اور بعض نثر پارے تو تخلیقی کشمکش کا ایسا شاہکار ہیں کہ ان کو نگاہ میں رکھے بغیر غالب کی پوری تصویر سامنے آئی نہیں سکتی۔ غالب کی نثر ایک الگ دفتر ہے، اس سے پورا انصاف یہاں ممکن نہیں، فقط کچھ اشارے ہی کیے جاسکتے ہیں۔ غالب کی جادوستانی کا یہ پہلو بھی بہر حال نظر میں رہے۔ مدد خواہ ہم حالی سے لیں خواہ کسی دوسرے سے، بات اپنی رہیگی گے۔

امراؤ سنگھ مرزا کے شاگرد تھے۔ کسی نے مرزا کو ان کی دوسری بیوی کے مرنے کا حال لکھا اور یہ بھی کہ اس کے چھوٹے چھوٹے بچے ہیں، اب تیسری شادی نہ کرے تو کیا کرے۔ ملاحظہ ہو مرزا کس طرح ایک دردناک مسئلہ کو منظر پر لے کر اپنی جدلیاتی وضع سے لطف و انبساط کا سامان بھی کر دیتے ہیں۔ یہ فقط شوخی و مزاح ہی نہیں، ذاتی کیفیت و فکری صبح بھی ہے:

”امراؤ سنگھ کے حال پر اس کے واسطے دم اور اپنے واسطے دھک آتا ہے۔ اللہ

اللہ! ایک وہ ہیں کہ دودھ بارہن کی بیڑیاں کٹ چکی ہیں، اور ایک ہم ہیں کہ

ایک اور بچاں برس سے جو چھائی کا پھندا لگے میں چڑا ہے تو نہ پھندا ہی ٹوٹا

ہے۔ نہ دم ہی نکلتا ہے، اس کو سمجھاؤ کہ بھائی میرے بچوں کو میں پال لوں گا، تو

کیوں پا میں پھنسا ہے۔“ (120)

جالی کہتے ہیں کہ روزمرہ کی تاریخوں اور قطعوں کی فرمائشوں سے مرزا کا ناک میں دم رہتا تھا، وہ ان سے بہت چڑھتے تھے، دیکھیے کس طرح لفظی و لفظی سے کام لے کر صورت حال کو اپنے موافق کر لیتے ہیں۔ مادہ تاریخی نکالنے سے بھاگتے تھے، مکتوب الیہ کو لا جواب کرنے کا انداز دیکھیے :

”ایک بار نواب علاء الدین خاں مرحوم نے اپنے لڑکے کی ولادت کی تاریخ اور اس کے تاریخی نام کی فرمائش کی۔ اس کے جواب میں کہتے ہیں : ”پیر اپنے بچوں کو نکار کا گوشت کھاتا ہے، طریقہ صید اٹھائی سکتا ہے۔ جب جوان ہو جاتے ہیں آپ نکار کر کھاتے ہیں۔ تم خنور ہو گئے، حسن طبع خدا داد رکھتے ہو، ولادت فرزند کی تاریخ کیوں نہ کہو؟ ام تاریخی کیوں نہ نکال لو؟ کہ مجھ پر غزوہ، دل مروہ کو تکلیف ہو۔ علاء الدین خاں تیری جان کی قسم!! میں نے پہلے لڑکے کا جو اسم تاریخی لکھ کر دیا تھا، اور وہ لڑکا نہ جیا، مجھ کو اس دم نے گھبرا ہے کہ وہ میرے خوسرے خاں کی تاثیر تھی۔ میرا مودع بیتا نہیں، نصیر الدین مہر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس میں قصیدے کہے گئے وہ دم سے بھی پرے ہٹا۔ ناصحاب ذہانی خدا کی! میں تاریخ ولادت کیوں نہ نام تاریخی وضوئوں گا۔“ (121)

ہرگوپال تھتہ فرمائشوں پر فرمائشیں کرتے تھے۔ ایک دفعہ کہیں تھتہ نے یہ لکھا کہ آپ نے بہب ذوقِ سخن کے اصلاح اشعار منظور فرمائی تھی۔ اس کے جواب میں لکھتے ہیں :

”لا حول ولا قوہ، کس طعنوں نے بہب ذوقِ شعر کے اشعار کی اصلاح منظور رکھی؟ اگر میں شعر سے بیزار نہ ہوں تو میرا خدا مجھ سے بیزار۔ میں نے تو بطریقِ قہر درویش نہان درویش لکھا تھا، جیسے اچھی جورو نے بے خاندان کے ساتھ مرنا بھرتا اختیار کرتی ہے، میرا تمہارے ساتھ وہ معاملہ ہے۔“ (122)

کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان سب نثر پاروں میں غالب جس منطق کو بروئے کار لاتے ہیں وہ جدائیاتی وضع پر قائم ہے اور وار کو وار سے یا بات کو بات سے پلٹ کر بے مرکز کردہ جی ہے۔ حاتم علی نیک مہر کے نام مرزا کے بعض خط بہت دلچسپ اور مشہور ہیں اور مرزا کے

خاص انداز و اسلوب میں ہیں۔ ان کی محبوبہ پتلا جان کا انتقال ہو گیا، انھیں تعزیت کا خط لکھا اور دلجوئی کی، کچھ زیادہ اثر نہ ہوا۔ تو یہ گلفشانی گفتار دیکھیے۔ اس کا شمار مرزا کے شاہکار مخطوط میں ہوتا ہے، جنت کے بارے میں مرزا کے خیالات معلوم ہیں، مگر جس طرح مغفرت اور حور و قصور کی رو تکمیل کی ہے، بیدل کی چھوٹ صاف پڑ رہی ہے۔ اردو فارسی میں شاید ہی کوئی دوسرا ہو جس نے ایسی آبدار، جدلیات اساس، تکلف اور آزادی شعرا نثر لکھی ہو:

”مرزا صاحب ہم کو یہ باتیں پسند نہیں جتنے برس کی عمر ہے۔ پیاس برس عالم رنگ و بو کی میر کی۔ اتنا سے شباب میں ایک مرہو کال نے یہ نصیحت کی تھی کہ ہم کو درد و درخ منظور نہیں، ہم باغ فلق و فلور نہیں، بیج کھادی حزمے و آواز مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی نکسی ہو، شہد کی نکسی نہ ہو، سو میر اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ نکسی اشک افشانی؟ کہاں کی مرنے خوانی؟ آزادی کا شکر بھلاؤ، غم نہ کھاد۔ اور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے غوط ہو تو پتلا جان نہ کسی تنکا جان سکی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگی اور ایک قصر کا اور ایک حور ملی، اقامت بادشاہی ہے اور اسی ایک تنک جنت کے ساتھ زندگانی ہے، اس تصور سے جی گھبراتا ہے، اور کچھ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجرن ہو جائے گی، طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہی زمردین کاغذ اور وہی طوئی کی ایک شارب۔ چشم بدور وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ نکس اور دل لگاؤ۔“ (123)

آخری زمانے میں بہت تشدد سے رہنے لگے تھے اور شراب بھی بند ہو گئی۔ نواب علاء الدین خاں نے جن سے خاص مراسم تھے معلوم کرنے کو خط لکھا اور مرزا کی نازک مزاجی کا لحاظ کرتے ہوئے اپنی طرف سے نہیں، مولوی حمزہ خاں کی طرف سے بطور نصیحت مرزا کو حافظ کا یہ شعر لکھا، چوں ہر شہدی حافظ از سیکہ ہر دہن خود، اس نے گویا دیکھتی رگ پر ہاتھ رکھ دیا۔ یہ نثر پارہ بھی یادگار ہے اور بین السطور اس میں جو جدلیاتی برقیات رواں دواں ہے، نثر میں اس کی نظیر نہیں:

”یہائی کو سلام کہتا اور کہتا کہ صاحب وہ زمانہ نہیں ہے کہ اور معتزرا داس سے قرض لیا اور درباری مل کو جا مارا، اور خوب چند کھن سکھ کی کھٹی جا لوئی، ہر ایک پاس حشک مہری موجود، شہد لگاؤ اور چانو نہ مول نہ سود۔ باسٹھ روپے آٹھ آنے نکلتی کے، سو روپے رام پر کے، قرض دینے والا ایک میرا اعتبار کار، وہ سود ماہ بہ ماہ لیا جا ہے، مول میں قسط اس کو دینی ہے، آگم نکس ہدا، چونکہ ہدا ہدا، سود ہدا، مول ہدا، بی بی ہدا، بچے ہدا، شاگرد پیشہ ہدا، آمد وہی ایک سو باسٹھ، کھک آگیا، گزارا مشکل ہو گیا، روزمرہ کا کام بند رہنے لگا، سوچا کہ کیا کروں؟ کہاں سے گھنٹائی نکالوں؟ قبر درویشی بھان دویش۔ صبح کی تھریہ متروک، چاشت کا گوشت آدھا، رات کی شراب و کباب موقوف۔ میں ہانکس روپے بھیند بھا، روزمرہ کا طرح چلا۔ باروں نے پوچھا تھریہ و شراب کب تک نہ ہو گئے؟ کہا گیا کہ جب تک وہ نہ پائیں گے۔ پوچھا کہ نہ ہو گئے تو کس طرح چھو گئے؟ جواب دیا کہ جس طرح وہ چلائیں گے۔ ہارے بھیند پورا نہیں گزارا تھا کہ رام پر سے علاوہ جب مقررہ کے اور روپیہ آگیا قرض مقسط ادا ہو گیا۔ مقررہ رہا، خیر رہا۔ صبح کی تھریہ، رات کی شراب ہاری ہو گئی۔ گوشت پورا آنے لگا۔ چونکہ بھائی نے جب موقوفی اور بھائی پوچھی تھی اُن کو یہ عبارت پڑھا دینا اور مزہ خاں کو بعد سلام کہنا (124)“

اس کے بعد جس شدت اور الجھاپ سے مولوی حمزہ صاحب کی طبیعت صاف کی ہے اور عقیدہ کا جو بکھان کیا ہے، تثر میں شاعری کی ہے۔ یہ تثر یا شاعری نہیں سحر طال ہے، دلیل شاعرانہ کی مخاطب خیز جدلیاتی قوت کا یہ عالم ہے کہ دوزخ کی آگ کا ایندھن بن کر جلنا گوارا ہے لیکن حافظ کا مصرع نہیں ہے شدی حافظ از بندہ ویروں شا گوارا نہیں:

”اے بے خبر لذت شراب دہام ما دیکھا ہم کو یوں پلاتے ہیں۔ درجے کے تاجوں کے لوطوں کو چڑھا کر مولوی مشہور ہونا اور دسائیں الوضیفہ کو دیکھنا اور دسائیں حیض و نقاس میں غوطہ مارنا اور ہے“ اور عرفا کے کلام سے حقیقت حق وحدت وجود کو اپنے ذہن میں کرتا اور ہے۔ مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب و ممکن میں مشرک جانتے ہیں۔ وہ مشرک ہیں جو میلہ کو بدعت میں خاتم المرسلین کا شریک گردانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو قسطنطین کو ابراہیم کا جسر مانتے ہیں۔



دورخ ان لوگوں کے واسطے ہے۔ میں موعود خالص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لا الہ الا اللہ کہتا ہوں؛ اور دل میں لا سہوہ الا اللہ، لا سوتر فی الوجود الا اللہ سمجھا ہوا ہوں۔ انجیا سب واجب انتظام اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الطاعت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت فتم ہوئی۔ یہ شمع المرسلین اور رحمۃ اللعالمین ہیں۔ مقلع نبوت کا مطلع امامت اور امامت نہ اجماعی بلکہ من اللہ ہے اور امام من اللہ علی علیہ السلام ہے تم حسن ثم حسین اسی طرح چاہی سدی موعود علیہ السلام بریں رہستم ہم بریں بگذروں ہاں اتنی بات اور ہے کہ امامت اور دورخ کو مردود اور شراب کو حرام اور اپنے کو عاصی سمجھتا ہوں۔ اگر مجھ کو دورخ میں ڈالیں گے تو میرا جانا مقصود نہ ہوگا بلکہ میں دورخ کا اہل من ہوں گا اور دورخ کی آنچ تیز کروں گا، تاکہ مشرکین نبوت مصطفیٰ و امامت مرتضوی اس میں بلیں۔ منوا مولوی صاحب تم نے گے قانون میں ایک شعر حافظ کا حفظ کیا ہے جس پر شہدی حافظ از منیکہ، میراں طو... اور پھر پڑھتے ہو اس کے سامنے کہ اس کی نظم کا دفتر حافظ کے دیوان سے وہ چند سہ چند ہے، مجموعہ نثر جداگانہ اور یہ بھی لحاظ نہیں کرتے کہ ایک شعر حافظ کا یہ ہے اور ہزار شعر اس کے مخالف ہیں۔ (125)

لیکن پہلے پہلے مصائب کے بعد وہ کسے بھی آئے ہیں جب وہ اپنی ذات کے روبرو ہوئے ہیں اور اپنا فیہرین کر اسے پاش پاش کیا ہے۔ یہ بھی جدائی و شہنشاہ کی یہاں وہ خود اپنے ہمزاد ہیں اور ذات کا دامن ذات کے ہاتھ میں ہے اور ذات کی کشاکش ذات سے ہے۔

”یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی، اپنا آپ تاشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے غوش ہوتا ہوں، یعنی میں نے اپنے کو اپنا فیہر تصور کر لیا ہے۔ جو ذکر مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ لو غالب کے ایک اور جوتی لگی بہت اترا تا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی دان ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اپ تو قرضداروں کو جواب دے۔ کچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا بڑا غم مرا بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہ تعظیم (جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ و عرش نشین خطاب دیتے ہیں) چونکہ یہ اپنے کو شاہ قہر و عین ہاں تھا ستر مقرر اور ہادیہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئے عجم الدولہ بہادر!!

ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرضدار بھوک سار رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں "تمہی حضرت نواب صاحب، نواب صاحب کیسے انوکھا صاحب! آپ سلجھتی اور افراسیابی ہیں؟ یہ کیا ہے حقیقی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اسو، کچھ تو بلو، بولے کیا بے حیا، بے عزت، کوٹلی سے شراب، گندمی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ قرض سے آم، سزاف سے دام، قرض لیے جاتا ہے یہ بھی تو سونچا ہوتا کہاں سے دوس کا۔" (126) (ہم قرآن علی یک ساک)

عشق ہر گوپال تھتھ کے نام درج ذیل خط اپنی نوعیت کا واحد خط ہے۔ اس کے اور غالب کی اس غزل کے جسے ہم نے آخری غزل قرار دیا ہے، داخلی ٹیکر خیالی تقریباً ایک سے ہیں۔ کچھ سُر اداسی کے گھل گئے ہیں مگر اصلاً عالم ہست و بود سے درا کی کیفیت ہے۔ جس سنائے میں میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ یاد جانی ہر چیز وہم ہے اور شاید یہ وہم بھی وہم ہے، آگے چل کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے۔ یہ آزادی یا آزادی کلی یعنی لائے اعظم کے اور اک کا احساس ہے، یا کچھ اور، کچھ بھی کہنا مشکل ہے:

"تم معنی خلق کر رہے ہو اور میں معنی خدا میں مستغرق ہوں۔ پہلی سینا کے علم اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے لاکہ اور سوہم جانتا ہوں۔ دست بمر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت و دکار ہے باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا۔ دنیا میں نام آور ہوئے تو کیا اور گننام بیٹے تو کیا۔ کچھ معاش ہو کچھ صحت جسمانی، باقی سب وہم ہے۔ اے یاد جانی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اسی پائے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے، اور دہر معیشت اور صحت و راحت سے بھی گزر جاؤں۔ عالم چرگی میں گزر جاؤں۔ جس سنائے میں میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ ہر کسی کا جواب مطابق سوال کے دیے جاتا ہوں۔ لیکن سب کو دہم جانتا ہوں۔ یہ دریا نہیں ہے سراپ ہے، ہستی نہیں ہے پندار ہے۔ ہم تم دونوں اچھے خاصے شاعر ہیں۔ مانا کہ سعدی و حافظ کے برابر مشہور ہوئے، ان کو شہرت سے کیا حاصل ہوا کہ ہم کو تم کو ہوگا۔" (127)

## معروض مثال میں دستِ بریدہ اور آج

آخری عمر میں غالب نے شاعری تقریباً ترک کر دی تھی۔ اب وہ محبت و نزار ہو چکے تھے۔ انسان کے مقدر اور خداوند کا مقابلہ کرنے والی ان کی تخلیقیت اور انسانی آزادی کا دفاع کرنے والی ان کی جدائی و تنوع و جس مزاج پر ساپے لڑ رہے تھے۔ دلی تباہ و برباد ہو چکی تھی۔ یہاں وہاں چولہے جل اٹھے تھے اور چراغ روشن ہو گئے تھے، لیکن مسلمانوں کے گھر کے گھر سونے اور اچاڑ پڑے تھے:

مسلمانوں کے سیلوں کا ہوا غل جتنے ہے جوگ پایا اور دہلی  
نہیں باقی نہیں ہے سلطنت کا گھر ہاں نام کو اورنگ دہلی (128)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا مصیبت اور آزمائش کے اس زمانے میں غالب کے ہندو دوستوں اور حلاوتہ نے حتی الامکان ان کا خیال رکھا۔ مرزا ہرگوپال تفتہ، جواہر سنگھ جوہر، شیو جی رام برہمن، ہیرا سنگھ، بہاری لال مشتاق اور بالکند بے صبر خاص شاگردوں میں تھے جنہوں نے نگہبازی اور خدمت میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ (129)

پیارے لال آشوب جن کا تعلق نوڈیل کے خاندان سے تھا، اور جو تھکے تعلیم میں اونچے عہدوں پر رہے تھے، غالب کے خاص احباب میں تھے۔ وہ لٹری سوسائٹی دلی کے سکریٹری تھے۔ ذیل کا قطعہ جو زندگی کے آخری برسوں میں سوسائٹی کے رسالے میں شائع ہوا (1887) غالب دلی لٹری سوسائٹی کے لیے لکھا گیا تھا۔ (130)

ہندوستان کی بھی جب سرزمین ہے  
جس میں وہاں دھرم و مہمت کا ہے دھور  
جیسا کہ آفتابِ حق ہے شرق سے  
اخلاص کا ہوا ہے اسی ملک سے ظہور  
ہے اصل حکمِ ہند سے اور اس زمین سے  
کھیلتا ہے سب جہان میں یہ میوہ دور دور (131)

(1887)

زندگی بھر کے دکھوں سے چور غالب مولوی عبدالرزاق شاکر کے نام کم عمری کے اس شعر کو حسب حال پا کر لکھتے ہیں:

”یہ مرشد:

اک شمع ہے دلیلِ سر سو طوطی ہے

یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع:

ظلمتِ کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

یہ نکتہ ہے، شبِ غم کا جوش، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، ظلمتِ غلط، نخرِ ناہیہ، گویا طلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیلِ صبح کی یاد پر ہے، یعنی جھمی ہوئی شمع، اس راہ سے کہ شمع و چراغِ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے جملہ اسبابِ تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں اسبابِ صبح سوید ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔“ (132)

اسی زمانے کا عبدالغفور نساخ کے نام کا خط ہے:

”اب نہ قاری کی فکر نہ اردو کا ذکر، نہ دنیا میں توجہ، نہ حقہ کی امید۔ میں ہوں اور اندوہِ ناکامی جاوید۔“

چشمِ کشودہ اللہ پنا کردارِ ہائے من

زاجدہ نامیدم و از رفتنِ شرمسار

(میرا کردار جیسا بھی ہے سب کی نظر میں ہے میں مستقبل سے ناامید اور ماضی سے شرمسار ہوں)

ایک کم سحر برس دنیا میں رہا، اب اور کہاں تک رہوں گا؟ ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا، ایک قاری کا دیوان دس ہزار کی سویت کا، تین رسالے نثر کے، یہ پانچ صفحے مرتب ہو سکے۔ اب اور کیا کہوں گا؟ مدح کا صلہ نہ ملنا، غزل کی داود نہ پائی، ہزارہ گوئی میں ساری عمر گواہی۔ بقولِ طالبِ اعلیٰ علیہ الرحمۃ:

لب از گفتنِ چنان بہتم کہ کوئی

دکن بر چہرہ زخمی بود، پہ شد (133)

(میں نے کچھ کہنے سے اپنے ہونٹوں کو سی لیا ہے، میرا دکن گویا چہرے پر ایک زخم تھا جو بھر گیا)

آخری برسوں کی دردناکی پر پری گارنا نے جو تبصرہ کیا ہے اس سے غالب کی جدیاتی وضع اور آزادی کی مزید تصدیق ہوتی ہے :

”غالب کی زندگی کے آخری ایام سب وحتم کی مدینے پہنچ جانے والی تھیں کہ اس ہنگامے سے انہی کی بے لطف رہے جو قاطع برہان پر برپا کیا گیا۔۔۔ گویا کسی کے نامبارک ہاتھوں نے وہ گھڑی کھول دی ہو جس میں سابقہ بہتان تراشی اور سب وحتم کے بھوت بند تھے۔ غالب کے پاس گم نام مخطوطات آنے لگے۔ جن میں ان کو عادی شراب خور اور بد مذہب کے القاب سے نوازا جاتا تھا، غداپ دوزخ سے ڈرایا جاتا تھا اور پلٹ در پلٹ ان کے سارے خاندان کو گالیوں کا نشانہ بنایا جاتا تھا۔ بغاوت کی ناکامی، ظلم و تشدد، روجن و مارن لوگوں کے چٹائی جانے اور جاہ و برہاد ہو جانے کی وجہ سے دہلی کے مسلمان معاشرے پر طاری حدودہ و غلو طے کے ماحول میں اس طرح کا رائل ایسا کچھ خلاف توقع بھی نہیں تھا۔ غفلت پسندی کا نہ ختم ہونے والا گھبراہٹ پیدا ہوا تھا۔۔۔ ان حالات میں متعصب عوام اس کے دل و دماغ پر ٹکرائی کرنے والے مذہبی پیشواؤں کے لیے اسلام کے انحصار... کا نعرہ بلند کرتا پائل فطری امر تھا۔ اس زمانے میں جسمانی اعتبار سے نوٹے ہوئے ہی تھی، لیکن آزادی خیالی پر قائم اور عقل انسانی اور آئینہ صبح پر مضبوطی اور مستقل مزاجی سے یقین رکھنے والے عظیم انسان کی شخصیت اس الجھن کے لیے کیسا غلط ثابت ہوئی ہوگی اس کا اندازہ لگانا ایسا کچھ مشکل نہیں ہے۔“ (134)

مولوی حبیب اللہ خاں ڈکا کو لکھتے ہیں :

”میرے محبت، میرے محبوب اتم کو میری خبر بھی ہے۔ آگے باتوں تھا، اب ہم جان ہوں۔ آگے بھرا تھا اب اندھا ہوا چاہتا ہوں، دھند و ضعف بھر، جہاں چار سطریں لکھیں انہیں میز می ہو گئیں۔ حروف سوچنے سے رہ گئے، اکبر برس بیٹا، بہت جلد اب زندگی برسوں کی نہیں سمجھوں اور دنوں کی ہے۔“ (135)

حق آں گری ہنگامہ کہ دارم بشناس

اسے کہ در بزم تو نام بہ چرخ دم صبح

(جس گری بنگار کا مجھے حق تھا کاش کوئی اُسے پہچانتا، اُسے کہ تہادی بزم میں  
میں چراغ و دم صبح کی مانند رہوں جس کو آخر مجھ جانتا ہے)

غالب کو اپنی ذات اور حرف کی صداقت پر اعتماد کی وجہ سے بہت پہلے سے یہ  
احساس تھا کہ میری شاعری کی قدر اس دنیا میں میرے گزر جانے کے بعد ہوگی۔ یہ اشعار  
پیشین گوئی اور انجاز کا درجہ تو رکھتے ہی ہیں، ان کا ایک ایک لفظ غالب کی آزادی اور  
جدائی افلاک و نہاد کا منہ بولا ثبوت بھی ہے:

تا ز دیوانم کہ سرمستِ خنِ خواہد شدن  
این سے از قیطِ خریداری کہنِ خواہد شدن  
کو کبسم را در عدمِ او بچِ قیولے پورہ است  
شہرتِ شہرم بہ کھنِ بعدِ منِ خواہد شدن

(میری شاعری کی شراب خریداروں کے قیط سے پرانی ہو کر تند و تیز ہو جائے گی  
تاکہ آنے والے خنِ شمس اس کے نشے سے سرمست ہو جائیں۔ میری قسمت  
کے ستارے کو بھی عدم میں اوچ قیولے نصیب رہا ہے چنانچہ میری شاعری کی  
قدر اس دنیا میں میرے مرنے کے بعد ہوگی)

اسی غزل میں غالب نے چنچ بنی کے انداز میں یہ بھی کہہ دیا تھا:

حرفِ حلقہ در مذاقِ تہہ جا خواہد گرفت  
دستگاہِ بازِ شیخ و برامنِ خواہد شدن

(میرا ایک ایک حرف مذاقِ تہہ میں جگہ پائے گا یعنی تہہ کو پسند آئے گا، نتیجہ یہ  
ہوگا کہ برامن اس کو اپنے موافق سمجھے گا اور شیخ اپنے موافق خیال کرے گا، اور  
دونوں اپنی اپنی جگہ اس پر فخر کریں گے اور ایک دوسرے سے جھگڑا کریں گے)

غالب کی وفات چندہ فروردی 1869ء کو ہوئی۔ غالب کی نماز جنازہ دلی دروازے کے  
باہر پڑھی گئی۔ حالی کا بیان ہے کہ جنازے کی مشابہت میں اہل سنت اور امامیہ دونوں فرقوں  
کے لوگ نیز شہر کے عمائدین اور ممتاز حضرات سب شریک تھے۔ ان کی تدفین کے وقت شیعہ  
سنی فرقوں میں اسی طرح کی ایک عقیدہ مندانہ شرکتیں پیدا ہو گئی جیسی بقول شیخ محمد اکرام:

”مکبر کی وفات پر بعد وہیں اور مسلمانوں میں ہوئی تھی۔“ (136)

اور یہ یمن مرزا کی جدلیاتی وضع اور آزادی کے مطابق تھا۔ شیعوں کی طرف سے کہا گیا کہ مرزا صاحب شیعہ تھے ہمیں اپنے طریقے سے تجویز و تحفین کی اجازت دی جائے، لیکن نواب غیاث الدین احمد خاں نے نہیں مانا اور تمام مراسم اہل سنت کے موافق ادا کیے گئے۔ غالب کی بے مثال آزادی اور وسیع اشرافیہ کی اس سے بڑی مثال اور کیا ہو سکتی ہے، حالی لکھتے ہیں:

”ہمارے نزدیک بہتر ہوتا کہ شیعہ اور سنی دونوں مل کر یا علاحدہ علاحدہ ان کے جنازے کی نماز پڑھتے اور جس طرح زندگی میں ان کا برتاؤ سنی اور شیعہ دونوں کے ساتھ یکساں رہا تھا اسی طرح مرنے کے بعد بھی دونوں فرقے ان کی حق گزاری میں شریک ہوتے۔“ (137)

حالی کی اس رائے سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو لیکن زمانہ اپنے طریقے سے چلتا ہے۔ یہ کہنے سے ہمارا مقصد فقط غالب کی آزادی اور ان کی جدلیاتی وضع کو نشان زد کرنا ہے۔ مرزا نے شاعری کی طرح زندگی میں بھی حتی الامکان طرفوں کو کھلا رکھا، اس احتجاج اس احتجاج سب کو رد کیا، دانش و فروہ آزاد خیالی اور شرف انسانی کی سر بلندی پر کبھی سمجھوتا نہیں کیا، آخر تک بنی نوع انسان کی وحدت پر ان کا یقین غیر متزلزل تھا۔ انھوں نے سب سے برابر کا سلوک کیا۔ انھیں اندازہ تھا کہ یہ دنیا چھوٹے چھوٹے خانوں میں غلی ہوئی ہے اور ان کی موت بھی اس سے پری نہ ہوگی:

من آں غم کہ دگر گم جہاں بزم غمورد

لفظان زہد و فریاد بر یمن یاد آر

(میں وہ نہیں کہ میری موت سے دنیا میں ہلکا نہ ہو، زہد بھی آہ و فغاں

کر رہا ہے اور بر یمن بھی نالہ و فریاد کر رہا ہے)

غالب نے صاحب عالم مارہروی کو لکھا تھا کہ میرے بعد کوئی میرا مرثیہ لکھے گا تو اس شعر کو بند قرار دے کر ترکیب بند لکھے گا:

دھکپ عرفی و غلج غالب مرد  
اسد اللہ خان غالب مرد (138)

شیخ محمد اکرام بجا طور پر لکھتے ہیں :

”مرزا ایک آزاد رو انسان تھے ... ہماری زبان کا شاید ہی کوئی شاعر ہوگا جو اولوالعزمی، آزاد خیالی، وسیع ہمنشہ کی اور عشق و عرفات میں مرزا کے ہم پایہ ہو۔ جس بارگاہ میں غالب کی شخصیت جلوہ گر ہے وہاں گردنیں تقطیع و احترام سے جھک جاتی ہیں اور مرزا کے عظیم الشان ادبی کارناموں پر ہمیں و آفریں کے جذبات پیدا ہوتے ہیں، لیکن آپ اس بارگاہ سے صرف عقیدت و احترام کے خیالات ہی لے کر نہ جائیں بلکہ محبت و دوستی اور یار باقی کے جذبات سے بھی متاثر ہوں گے۔ جو ہستی یہاں صدر عظیم ہے وہ فقط پر ہلوہ اور فائق احترام ہی نہیں، بلکہ ہمارے لب کی سب سے زیادہ طہار اور خوش صحبت ہستی بھی ہے۔ آپ خواہ کس خالق کے ہوں اور کس رنگ میں یہاں آئیں، وہ ہستی آپ کے ماز و دوس اور دردم دل سے واقف ہوگی اور آپ کی تسکین و آسودگی کا سامان کرے گی۔ یہ ہستی کسی خاص طریقے کسی خاص روش میں مقید نہیں، لیکن ہر راستے کے تقیید و فراز اور ہر روش کے بیچ و تم سے واقف ہے۔ اُسے یہ کہنے کا حق ہے۔“

مازداہن خوسے و ہرم کردہ اند  
طہرہ بر وانا و نادان می دہم۔ (139)

(قدرت نے مجھے خوسے و ہرم کا مازداہن کیا ہے۔ میں نادان اور دانا دونوں پر خندہ زن ہو سکتا ہوں)

غالب کی طبیعت میں آزادی و قلندری کی جو فقیدانہ مثال خصوصیات تھیں، وہ جہاں ان کے فکر کو جدائی آتی اساس فراہم کرتی ہیں وہاں ان کی شخصیت کو جادوئی مقناطیسیت (charisma) بھی عطا کرتی ہیں جو انھیں سب کے لیے قاطب قبول اور ہر دلعزیز بناتا ہے۔ مرزا علاء الدین خاں علانی کے نام ایک خط کی یہ چند سطریں مذہب و ملت کی دیواروں اور حد بندیوں سے بے نیاز، انسانیت سے بے پناہ محبت کرنے والے ایک عالی ہمت لیکن خستہ و نڈھت محبت میں گرفتار عظیم انسان کی قلبی کیفیت اور دردمندی اور آزادی کو ظاہر کرتی ہیں:



”قلمی و آواز کی واپس و کرم کے جو دوہائی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے۔ نہ وہ طاقت جسمانی کہ ایک لاشی ہاتھ میں لوں اور اُس میں کھڑکی اور ایک ٹخن کا لوٹا مع موت کی رقی کے لٹکا لوں اور پیادہ پا چل دوں، کبھی شیراز جا نکلا، کبھی مصر میں جا ٹھہرا، کبھی نجف جا پہنچا۔ نہ وہ دستگاہ کہ ایک عالم کا میزبان بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے نہ سکا، جس شہر میں رہوں اُس شہر میں تو بھوکا بچ نظر نہ آئے۔ خدا کا مقہور خلق کا مردود، بوڑھا، ناتواں، بیمار، فقیر، کبیت میں گرفتار، میرے اور معاملات کلام و کمال سے قطع نظر کرو وہ جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے اور خود در بدر بھیک مانگتے وہ میں ہوں۔“ (140) (13 فروری 1865)

اب تک کی تحقیق کے مطابق ذیل کی غزل مرزا کی آخری غزل ہے جو نواب امین الدین احمد خاں کے نام خط (3 مارچ 1867) میں لپٹی ہے۔ (141) معنی آفرینی اور حسن کاری کی جدلیاتی روش گویا آخری دنوں تک قائم تھی، یہ شعر بھیے خون جگر سے لکھے گئے ہوں:

فکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں  
میں دھج غم میں آہوے صیاد دلیہ ہوں  
لے سچ سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ  
میں معرضی مثال میں دسپہ لُدیہ ہوں  
جو چاہے نہیں وہ مری قدر و منزلت  
میں ہوسپہ ہمچہ اذل غریہ ہوں  
ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ  
ہوں میں کلام نفز و لے ناشیدہ ہوں  
اہل ذرع کے حلقے میں ہرچند ہوں ذلیل  
ہے حامیوں کے دمرے میں میں ہرگزیدہ ہوں  
پانی سے تک گزیدہ دارے جس طرح اسد  
ڈرتا ہوں آئے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

انتقال سے تقریباً وہ برس پہلے کہے گئے ان اشعار میں زندگی بھر دکھ جھیلنے والے ایسے انسان کی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے جس کی غیر معمولی قوت نے باوجود شدید مصائب کے علوئے نفس اور آزادی سے ہاتھ نہیں اٹھایا۔ غالب جب دہشت ناک خیالی جکیر نکالتے ہیں تو باطن کے العباب سے شدت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ سحر اور ساغر کا ایک دوسرے کا رد ہونا معمولہ کا حصہ ہے کہ روایتا چلا آتا ہے لیکن طرحی اس میں ہے کہ اول تو سحر کو بہ نسبت مشکوں ساغر سے ہم رشتہ کیا ہے کہ سحر کو بھی ہاتھ میں لیتے ہیں اور ساغر کو بھی، پھر اس توقع کو بھی رد کیا ہے کہ ہاتھ تو ہے ہی نہیں۔ ہاتھ تو کٹنا ہوا ہے۔ مزید یہ کہ دست بریدہ کے دردناک جکیر خیالی کو استعارہ کیا ہے ذات سے جو بے دست و پا ہو چکی ہے۔ دہشت ناک کو مسکرت شعریات کے رسوں میں 'بھیا نک' سے تعبیر کیا گیا ہے جو منزل لائے اعظم بھی ہے (مہاشوئیہ) یعنی جہاں ہر روایتی 'علاقہ' اور 'واسطہ' نقض موہوم معلوم ہوتا ہے۔

وقت کی موج خوں سر سے گزر گئی، سورج و حطان سے نیچے اتر گیا، لعلی بدھشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب۔ نہ سحر سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ، انسان معرضِ مثال میں دست بریدہ ہے۔ مگر بے صوت آواز زندہ ہے، متن کی قوت معنی پروری کر رہی ہے، اور جب تک یہ خاکدانِ ارضی اپنے محو پر گردش میں ہے، غالب کا میکدہٴ سخن عالم و عامی، عامی و متقی، زندہ و پارسا سب کے لیے کھلا ہے:

اوراق زمانہ در تو ختم و گزشت

در فنی سخن یکادہ ختم و گزشت

(بحری تخریب کتابِ وقت کا ورق تھی جو کہ گزر گئی، فنی شاعری میں بھی میں

یکادہ روزگار تھا وقت کے ساتھ وہ بھی گزر گیا)

لیکن غالب کی آواز زندہ ہے۔ غالب نے خود کو عندلیب گلشنِ ناآفریدہ کہا تھا۔ آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ غالب کی ہدایتی فکر اکیسویں صدی کے مابعد جدید مزاج سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔ غالب جس گہری نشاطِ تصور کے نغمہ سنج ہیں، دیکھا جائے تو ان تصورات

کا زمانہ گویا اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر اور اوعایت کے خلاف ہے، نیا مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور اوعایت کے خلاف ہے۔ نئی تعلیمات نے تو مہائیانوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کھیں آج اٹھائی ہے، غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدل کرتی آئی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی محکمانہ اوعایت، جکڑ پندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی بے لوث آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاط قدر اول ہے۔ غالب کا راستہ ریڈیکل کشادگی اور آزادی کا راستہ ہے۔ آج کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بقلمونی اور تحریریت کا تحفظ ہے۔ اس منظر نامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، آزاد خیالی اور وسیع البشری کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ زندگی ایک متناقضہ ہے اور صداقت کا اچارہ کسی کے پاس نہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور شاعری ہے اس کی کوئی دوسری نظیر نہیں۔

گردشِ ساغر صد جلوءِ رنگیں تجھ سے  
آئندہ دلی یک دیدہ حیراں مجھ سے



میں چشم واکشاہ وگلشن نظر فریب  
 لیکن عبت کہ صغیر کوشید دیدہ ہوں  
 پیدا نہیں ہے اصل تک و تازہ جتو  
 بہتہ موج آب زبان نریدہ ہوں  
 میں بے ہنر کہ جوہر آئینہ تھا عبت  
 پاسے لگاؤ غلق میں خار خلیدہ ہوں  
 دیتا ہوں کشنگاں کو خن سے سرکش  
 معتراب تارہے لگوے نریدہ ہوں  
 ہوں گرمی نکالہ حصار سے نغمہ سنج  
 میں عنایہ گلشن ناآفریدہ ہوں

تھے قلیوڑی و عرفی و طالب  
اپنے اپنے زمانے میں غالب  
نہ قلیوڑی ہے اور نہ طالب ہے  
اسد اللہ خاں غالب ہے

## حواشی

- 1 اردوئے معلیٰ (2) ص 672-674
- 2 یادگار، ص 17، آبِ حیات، ص 494
- 3 صبر شہروز، یادگار، ص 314
- 4 ترجمہ اسامہ فاروقی
- 5 یادگار، ص 255-377
- 6 ایضاً، ص 13
- 7 ایضاً، ص 13
- 8 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1127، بنام مولوی ضیاء الدین خاں ضیاء دہلوی
- 9 شیخ محمد اکرام، ص 27-28
- 10 اردوئے معلیٰ (1)، ص 517
- 11 قاضی عبدالودود، غالب پر حیثیت محقق، ص 324
- 12 یادگار، ص 88
- 13 شیخ محمد اکرام، ص 318
- 14 شعرا لہجہ، جلد سوم، 68-70، ص 61-62
- 15 شفیق، ناگہی فرائی، چہستان شعرا، مرتبہ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد، 1828، ص 102
- 16 شیخ محمد اکرام، ص 402
- 17 ایضاً، ص 320
- 18 ایضاً، ص 321
- 19 ایضاً، ص 27
- 20 عبداللہ، ص 127
- 21 شیخ محمد اکرام، ص 317
- 22 ایضاً، ص 318
- 23 یادگار، ص 264
- 24 شیخ محمد اکرام، ص 322؛ یادگار، ص 201

- 25 ایضاً، ص 319-320
- 26 ایضاً، ص 318-322
- 27 خود شہداء اسلام، ص 7
- 28 شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، ص 290
- 29 تذکرۂ طوئید، بحوالہ شیخ محمد اکرام، ص 141-142
- 30 پری گارٹا، ص 181: ترجمہ تحویر احمد طلوی، ص 133
- 31 اردو کے معنی 2، ص 505
- 32 مالک رام، ص 317-312
- 33 وارث کرمانی، ص 90
- 34 ترجمہ تحویر احمد طلوی، ص 162؛
- 35 محمود ہنری، ہمام عبدالرزاق شاکر، ص 176
- 36 پری گارٹا، ص 204
- 37 وارث کرمانی، ص 49-50
- 38 قاضی عبدالودود، "پانچ گانف کی اولین روایت"، ایم آر اے سلسلی، جلد اول، 1948ء، بحوالہ
- مخالف بہ حیثیت محقق، ص 45
- 39 وارث کرمانی، ص 54
- 40 اردو کے معنی (3)، ص 680، ہمام ہرگوپال نقوی
- 41 یادگار، ص 78
- 42 اردو کے معنی (3)، ص 692
- 43 پریسبول انجیئر، ص 75-60
- 44 یادگار، ص 61
- 45 ایضاً، ص 53-48
- 46 ایضاً، ص 60
- 47 ایضاً، ص 68؛ رضا، ص 411
- 48 ایضاً، ص 69
- 49 ایضاً، ص 69-68

- 50 کوئی داس گیتا رضا، ص 459: عشق انجم، غالب اور شاہانہ تیموریہ، ص 96
- 51 شیخ محمد اکرام، ص 123
- 52 یادگار، ص 70
- 53 ایضاً، ص 71
- 54 ایضاً، ص 71-73
- 55 ایضاً، ص 242-248
- 56 پری گارنا، ص 240، 239
- 57 رضا، ص 410
- 58 یادگار، ص 27-28
- 59 شیخ محمد اکرام، ص 97
- 60 کلیات نثر غالب (فارسی)، مالک رام، ص 67-68
- 61 یادگار، ص 224
- 62 تفصیل کے لیے دیکھیے، کلام عاصی، دہلوی، ص 264-263: نقل آزاد، ص 262-279:
- ”غالب کا حافظہ اسیری“، نارنگ، کاغذ آتش زدہ، ص 45-23
- 63 نقل آزاد، ص 283: شیخ محمد اکرام، ص 108
- 64 یادگار، ص 28: نقل آزاد، ص 283
- 65 وارث کرمانی، ص 70
- 66 یادگار، ص 27-28
- 67 پری گارنا، ص 288
- 68 یادگار، ص 303-304
- 69 ایضاً، ص 305-306
- 70 ایضاً، ص 307-308
- 71 ایضاً، ص 289-87
- 72 شیخ محمد اکرام، ص 103
- 73 وارث کرمانی، ص 48
- 74 یادگار، ص 76



75	پرئی گارنا، ص 283
76	ہیات، جاوید، ص 73 حاشیہ، مالک رام، ص 147
77	الہلال، 17 جون 1914 بحوالہ شیخ محمد اکرام، ص 147
78	نامہ ہائے فارسی، غالب، مرتبہ و مترجمہ، پتو روئیلہ، کراچی 1999
79	اردو کے معنی (سوم)، ص 940
80	پرئی گارنا، ص 184
81	ایضاً، ص 188-190
82	عبدالغنی، ص 90
83	ایضاً، ص 93
84	یادگار، ص 160، 60
85	ایضاً، ص 164
86	ایضاً، ص 87
87	ایضاً، ص 60
88	رضا، ص 451
89	یادگار، ص 161
90	ایضاً، ص 12
91	ایضاً، ص 66
92	ایضاً، ص 66
93	ایضاً، ص 68
94	ایضاً، ص 63
95	ایضاً، ص 62
96	ایضاً، ص 44
97	ایضاً، ص 61
98	ایضاً، ص 38
99	ایضاً، ص 65
100	ایضاً، ص 65

- 101 ایضاً، ص 62
- 102 ایضاً، ص 49
- 103 ایضاً، ص 29
- 104 ایضاً، ص 17؛ رضا، ص 488
- 105 اردو کے معنی، ص 363
- 106 یادگار، ص 105
- 107 امتیاز علی عرشی، مکتبہ غالب، ص 6-80-121
- 108 رضا، ص 443
- 109 پری گار، ص 292
- 110 یادگار، ص 36
- 111 ایضاً، ص 37
- 112 امتیاز علی عرشی، ص 437، "نارنگ" "غالب اور سندھوستان" "ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص 452-427
- 113 اردو کے معنی، ص 249
- 114 نارنگ، "ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص 433-432
- 115 اردو کے معنی، ص 58
- 116 اردو کے معنی (2)، ص 758؛ رضا، ص 470
- 117 اردو کے معنی، ص 91
- 118 ایضاً، ص 51
- 119 ایضاً، ص 318
- 120 اردو کے معنی (1)، ص 153
- 121 یادگار، ص 83
- 122 ایضاً، ص 57
- 123 اردو کے معنی (2)، ص 499
- 124 یادگار، ص 163-162
- 125 اردو کے معنی (2)، ص 812

- 126 ایضاً، ص 614، جام قربان علی بیک سالک
- 127 اردوئے معلیٰ (3)، جام تفتہ (1859)، ص 894
- 128 دینی سے مراد کائی دیوی ہے۔ زمانہ لکھنؤ بعد از 1857 (کالیڈاس گپتا رضا، ص 67 اور 470)
- 129 علامۃ غالب، ص 54، 63، 78، 105 اور 266: شیخ محمد اکرام، ص 144، نیز 192، 194
- 130 رسالہ دلی سوسائٹی، شمارہ تیسرا، احوال غالب، ص 172-192
- 131 کالیڈاس گپتا رضا، ص 489
- 132 محو ہندی (علی گڑھ)، ص 155
- 133 اردوئے معلیٰ (1)، ص 396، جام عبدالغفور نثار
- 134 پری کارنامہ، ص 346-345
- 135 اردوئے معلیٰ، ص 28
- 136 شیخ محمد اکرام، ص 201
- 137 یادگار، ص 90
- 138 اردوئے معلیٰ (3)، ص 1015
- 139 شیخ محمد اکرام، ص 414-411
- 140 اردوئے معلیٰ (2)، ص 753 (13 فروری 1885)
- 141 اردوئے معلیٰ، (3)، ص 1113

# کتابیات

ابوالحسن محمد

”دیوان غالب، دید مقدس اور بجنوری“

مشمولہ: غالبیات اور ہم

بھوپال 1994

امیری فیروز کوٹی

دیوان صاحب

ایران 1345

آرزو، مختار الدین احمد، ڈاکٹر

احوال غالب

علی گڑھ 1953

آرزو، مختار الدین احمد، ڈاکٹر

نقد غالب

علی گڑھ 1956

آزاد، مولانا ابوالکلام

نقش آزاد

لاہور 1959

آزاد جگرای

خزانہ عامرہ

کانپور 1909

آزاد، محمد حسین

آب حیات

شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لوہاری دروازہ

لاہور 1950

باقر مہدی

”غالب اور تھک“

نیا ورثہ (مہینہ)، مارچ 1997

بجنور، سید وحید الدین دہلوی

مرآۃ الغالب

مثنویہ بک ڈپو

کلکتہ 2000

بیدل، عبدالقادر

کلیات ابوالعالی میرزا عبدالقادر بیدل

جلد اول، غزلیات، کابل 1341 شمس

جلد دوم، ترکیب بند، ترنجم بند، قصائد، قطعات، رباعیات، کابل 1342 شمس

جلد سوم، عرفان (1-424)، ظلم حیرت (1-140)، طور معرفت (1-50)

محیط اعظم (1-240)، کابل 1342 شمس

جلد چہارم، نقد بیدل، صلاح الدین سلجوقی، کابل 1343 شمس

پری گارنا، نالیو

مرزا غالب

(روسی سے ترجمہ: اسامہ فاروقی)

حیدرآباد 1997

حالی، الطاف حسین

یادگار غالب

شیخ مبارک علی اندرون لاہوری دروازہ

لاہور، سنہ ندارد

حالی، الطاف حسین

حیات جاوید

طبع اول 1900، طبع نو 1982

حقیری

مشکوٰۃ ماحول کام کنڈلا

مرتبہ، پرگ و حیان آہوجہ

دہلی 1985

حمید احمد خاں

”غالب اور بیدل“

مشمول: مرقع غالب

لاہور، سنہ ندارد

حدیقہ فقیم

نقد بجنوری

نئی دہلی 1984

خلیق انجم، ڈاکٹر

غالب اور شاہانِ تیموریہ

دہلی 1974

خلیق انجم، ڈاکٹر

غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ

نئی دہلی 2005

خواجہ عباد اللہ اختر

بیدل

لاہور 1952

خوشید الاسلام، ڈاکٹر

غالب: تقلید و اجتہاد

علی گڑھ 1979

خوشگو، بندران داس

سفینہ خوشگو (دفتر دوم)

چاپ اول، تہران 2011

شیخ و کٹر سید سلیم اصغر

زور، سید محی الدین قادری، ڈاکٹر

”عبدالرحمن بجنوری“

مضامین: سید محی الدین قادری زور

مرتبہ، سید رفیع الدین قادری

حیدرآباد 2003

سہاجہ دی

مطالب الغالب

شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لاہوری دروازہ لاہور 1923

طبع چہارم (نکسی) بھوپال 1998

سید حامد حسین

”عبدالحق اور دیوان غالب“

آج کل (دہلی)، فروری 1999

سید عبداللہ، ڈاکٹر

ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ

دہلی 1942

شبلی نعمانی

شعرا لعلم (حصہ اول تا پنجم) نوشتہ 1908-1913، (طبع 1818-1908)

جلد اول (عباس مروری سے نکالی تک) اعظم گڑھ 1986

جلد دوم (فرید الدین عطار سے حافظ تک) اعظم گڑھ 1983

جلد سوم (فغانی سے کلیم تک) مقبول اکیڈمی، لاہور 1988

جلد چہارم (امیران میں شاعری کا آغاز) اعظم گڑھ 1986

جلد پنجم (قصیدہ، غزل، عشقیہ و صوفیانہ شاعری) اعظم گڑھ 1921

شبیر احمد خاں غوری

”غالب کے نظریہ وحدت الوجود کے مآخذ“

اردو معنی غالب نمبر، حصہ سوم

دہلی، فروزی 1989 (طبع نو 2011)

شفیق، بیگم خزان

چشتان شعرا

مرتب، مولوی عبدالحق

اورنگ آباد 1928

شیخ محمد اکرام

غالب نامہ

سرفراز قوی پریس

لکھنؤ، سنہ ندارد



ضمیر علی ہدایاتی

”مرزا عبدالقادر بیدل — ساتھیاتی فکر کا پیشرو“

القائد، علی گڑھ

عاصمی، گھنٹھام لال

کلام عاصمی

دہلی، بعد 1865

عبدالرحمن بجنوری

محاسن کلام غالب

انجمن ترقی اردو (ہند)

علی گڑھ 1952

عبدالحی

فیض بیدل

لاہور 1982

عظمیٰ فرمان

”ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری، محاسن کلام غالب اور نمونہ حمید یہ“

قوی زبان (کراچی)، فروری 2000

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب جدید

المعرف بہ ”نمونہ حمید یہ، مرتب، ملحق محمد انوار الحق

بہوپال 1921

(طبع نو، کھنڈن 1982)

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب

نسخہ: عرشی، مرتبہ، اختیار علی عرشی

علی گڑھ 1958

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب بخط غالب (نسخہ: عرشی زادہ)

مرتبہ، اکبر علی خاں عرشی زادہ

رام پور 1969

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

نو در یافت، بیاض غالب، خط غالب

مکتوبہ 1231ھ / 1816

مرتبہ، ثار احمد فاروقی

مشمولہ: نقوش غالب نمبر (دوم)

لاہور 1969

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

دیوان غالب کامل، نسخہ: رضا

کافی داس گپتا رضا

بمبئی 1995

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

اردوئے معنی

شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہوری دروازہ

لاہور 1926

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

عمود ہندی

مطبع انوار احمدی

الہ آباد، ستھلدارو

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

عمود ہندی

مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج

علی گڑھ 1920

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

اردوئے معلیٰ (صدی ایڈیشن)

مرتبہ، سید مرتضیٰ حسین قاضی

مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور

حصہ اول، جلد اول 1969 لاہور

حصہ اول، جلد دوم 1967 لاہور

حصہ دوم و حصہ سوم 1970 لاہور

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

مکاتیب غالب

مرتبہ، امتیاز علی عرشی

راپپور (پار ششم) 1949

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات غالب فارسی

مفتی نول کشور

لکھنؤ 1853

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات نثر فارسی

پنج آبھگ، ص 1-254

مہر شمع روز، ص 255-276

دہلی، ص 277-413

لکھنؤ 1968

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات مکتوبات فارسی غالب

مشمولہ پنج آبھگ و پانچ دور

مرتب و محترم، پرتو روہیلہ

اسلام آباد 2008

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات غالب (غزلیات فارسی)

مرتب، سید وزیر الحسن عابدی

لاہور 1989

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

کلیات غالب فارسی

مرتب، سید تقی عابدی

دہلی 2008

غالب، مرزا اسد اللہ خاں

فاروقی، خواجہ احمد، ڈاکٹر (پیشکش)

”غالب کے غیر مطبوعہ فارسی رقعات حضرت عسکین کے نام“

اردوئے معلیٰ، غالب نمبر حصہ دوم

دہلی، فروری 1961

قاروقی، خواجہ احمد، ڈاکٹر

”غالب کا سکے شعر“

مشمول: یاد و بود غالب

نئی دہلی 1993

قاروقی، شمس الرحمن

شعر، غیر شعر اور نثر

شب خون کتاب گھر

الہ آباد 1973

قاروقی، شمس الرحمن

”مطالعات غالب، سبک بندی اور جہوی مغربی“

مشمول: غالب پر چار تحریریں

غالب انشئی ٹیوٹ

نئی دہلی 2001

قاروقی، ثار احمد

”مرزا غالب اور بیدل“

سب دی (حیدرآباد) دسمبر 2003

قاضی عبدالودود

غالب پر حیثیت محقق

خدا بخش اور پنٹل پبلک لائبریری

پٹنہ 1995

گیان چند جین

تفسیر غالب (غالب کے غیر متداول کلام کی شرح)

سری نگر 1971

مالک رام

ذکر غالب

مکتبہ جامعہ ملیہ

دہلی 1964

مالک رام

مطالعہ غالب

نئی دہلی 1957

مراۃ الخیال (قلمی)

ادارہ ادبیات اردو، حیدرآباد

نمبر شمار (1880)

مکتوبہ 1219

میر تقی میر

نکات اشعرا

مرتب، ڈاکٹر محمود الہی

لکھنؤ 1972

میکش اکبر آبادی، سید محمد علی شاہ

”مرزا غالب کے مسائل تصوف“

اردو سے معنی، غالب نمبر، حصہ سوم

دہلی، فروہری 1969 (طبع نو 2011)

مختار نوکی

”نحوء حمید یہ کے مرتب مفتی انوار الحق“

کتاب نما دہلی، جنوری 2004

مجنوں گورکھپوری

پردیسی کے خطوط

نکستہ 1957

نارنگ، کوہلی چند

”غالب اور حادثہ اسیری“

نقوش، لاہور 1961

نیز: کاغذ آتش زدہ

دہلی 2011

نارنگ، کوہلی چند

”غالب کا جذبہ حب الوطنی اور سند ستاون“

مضمون: ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری

نئی دہلی 2003

نیز: غالب نام آدم

انجمن ترقی اردو، کراچی 1969

نارنگ، کوہلی چند

ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

دہلی 1993

نارنگ، کوہلی چند

اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب

نئی دہلی 2002

نارنگ، کوہلی چند

”زبان کے ساتھ کیر کا چا دوئی برتاؤ“

جدیدیت کے بعد

دہلی 2005

نبی ہادی، ڈاکٹر  
مغلوں کے ملک الشعراء  
شیبستان، شاہ سنچ  
الہ آباد 1978

نجیب اشرف ندوی (محب)  
رقعات عالمگیر  
اعظم گڑھ، سندھ  
مقدمہ رقعات عالمگیر  
اعظم گڑھ، سندھ  
نظم طباطبائی کھنوی

شرح دیوان اردوئے غالب  
ادارہ فروغ اردو کھنوی 1977

نور الحسن انصاری، ڈاکٹر  
فارسی ادب، بچہ اور نگریب  
اندو پرشین سوسائٹی  
دہلی 1989

وارث کرمانی  
غالب کی فارسی شاعری  
غالب انسٹی ٹیوٹ  
نئی دہلی 2001

وارث کرمانی  
"غالب کی شعریات اور بیدل"  
ادب سائز (3)، دہلی، اپریل 2007



یوسف حسین خاں

غالب اور آہنگ غالب

غالب اکیڈمی

نئی دہلی 1968

Basham, A.L.

*The Wonder that was India*

New York 1959.

Bausani, Alessandre

"Ghalib's and Bedil's Style"

*International Ghalib Seminar*

New Delhi 1970.

Billington, Ray

*Understanding Eastern Philosophy*

London / New York 1998, Pp. 51-60.

Coward, Harold

*Derrida and Indian Philosophy*

New York 1990,

Chapter on "Derrida and Nagarjuna", Pp. 125-146.

Dhirendra Sharma

*The Negative Dialectics of India*

East Lansing, Michigan 1970.

Faruqi, Shamsur Rahman

"A stranger in the city : The poetics of Sabk-i-Hindi" in

*Critical Theory*, ed. Naqi Husain Jafri

New Delhi 2004.

Hiriyanna, M.

*The Essentials of Indian Philosophy*

London 1949.

Kosambi, D.D.

*Ancient India*

New York 1965.

Magliola, Robert

*Derrida on the Mend*

Purdue, Indiana, 1984.

Matilal, Bimal Krishna

"A Critique of the Madhyamika Position", in M. Sprung, 1973  
op. cit., Pp. 54-63.

Murti, T R.V.

"Samvrti and Paramartha in Madhyamika and Advaita  
Vedanta", in M. Sprung, 1973  
op. cit., Pp. 9-26.

Prigaraia, Natalia

"Ghalib and Sarmad"

Indian Literature

New Delhi, October 2002.

Radhakrishnan, S.

*Indian Philosophy*, Vol. 1 & 2

London 1943.

Raja, K. Kunjunni

*Indian Theories of Meaning*

The Adyar Library and Research Centre, Adyar

Madras 1963.

Ramanan, K. Venkata

*Nagarjuna's Philosophy*

Varanasi 1971.

Sells, Michael A.

*Mystical Languages of Unsaying*

Chicago & London 1994.

Shukla, Wagish

"Mirza Bedil's Irfan and Yogavāsishtha" (MSS)

Presented at the International Conference on Bedil  
17-21 March, 2003.

Spear, Percival

*Twilight of the Mughals*

Cambridge 1951.

Sprung, Mervyn

Ed., *The Problem of Two Truths in Buddhism and Vedanta*  
Boston 1973.

Stcherbatsky, Th.

*Buddhist Logic*, Vol. I & II

Bibliotheca Buddhica 26, Leningrad 1930.

Suzuki, D.T.

*Essays in Zen Buddhism*

New York 1964.

Suzuki, D.T.

*Zen Buddhism*

Foreword by Carl G. Jung

Ed. by William Barrett

New York 1958.

Walker, Benjamin

*Hindu World*, Vol. I & II

London 1968.

Wali Kirmani

*Dreams Forgotten : An Anthology of Indo-Persian Poetry*

Aligarh 1984.

Zimmer, Heinrich

*Philosophies of India*

London 1951.

कबीर

कबीर ग्रन्थावली  
सम. पुरस नाथ लिबारी  
इलाहाबाद 1961.

कबीर

कबीर ग्रन्थावली  
सम. माता प्रसाद गुप्ता  
इलाहाबाद 1969.

कबीर

कबीर बचनावली  
सम. अयोध्या सिंह उपाध्याय हरी अवध  
नागरी ब्रह्मरन्नी सभा, काशी, सम 2003.

Kabir

Rabindranath Tagore  
*One Hundred Poems of Kabir*  
London 1915.

Kabir

*Songs of Kabir*  
Translated by Arvind Mehrotra  
"Krishna", Preface by Wendy Doniger  
Black Kite/ Permanent Black  
Delhi 2011.



عالم کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا عالم وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا عالم وہ نہیں جسے شیخ محمد اکرام یا غلام علی علی کی یا سہاجہ دی نے پڑھا۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے عالم کو پڑھا ہے۔ جیسے کلاسیک پرستوں اور روایت کے شیدائوں کو اپنے اپنے عالم مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی عالم کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ عالم نے خود کو متضاد سمجھنا نا افسردہ کہا تھا۔ روایت کی ہر کسوٹی کے ساتھ ایک نیا گھنٹا معنی وجود میں آ رہا ہے۔ دیکھا جائے تو عالم کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو اس آتا تھا، عالم کی جدلیاتی فکر مہد حاضر کے مابعد جدید حراج کو اس آتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنویاتی تکثیریت، تجسس اور پرتشوقی پر دیتی ہے اور عالم کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ عالم جس گہری شکاں تصور کے انفرج ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زائداد آیا ہے۔ عالم کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، اوجہیت اور معتدروں کے خلاف ہے، مابعد جدید حراج بھی معتدروں، آمریت اور اوجہیت کے خلاف ہے۔ عالم کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام قیادت و تصورات کو بیدار کرتی آئی ہے جو فکر و نظری آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن بھی نظریوں کی حکمرانہ اوجہیت اور بکن بندی، تنگ نظری اور قہر کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی و نشاط کا داعی ہے۔ عالم کے یہاں بھی بے لوث آزادی و داری اور نشاط زیست قدر اول ہے۔ نیا مہد تہذیبی جڑوں کا بھی جوڑا ہے۔ عالم نہ صرف مغل بحالیات میں رہے بے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی بھی قیادت بھی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ عالم کی شعریات انحراف، آزادی اور احتجاج کی شعریات ہے۔ اس کا بنیاد تجسس، تنقید اور بازی ہے۔ نئی مطلوبات اور نئی فکریات متناقضات کی گرامر اور قول و حال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی بھی لمانت وار عالم کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔

Rs. 1500.00

www.sangemeel.com

(GHALIB: MEANING,  
MIND, DIALECTICAL THOUGHT  
AND POETICS)

